

ISSN: 1300-7874  
e dergi ISSN:2564-6915



# TÜRKÜLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI

## JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH

*uluslararası hakemli dergi  
international peer reviewed journal*

**Yılda iki sayı yayımlanır.  
*Biannual***

**26. Yıl/Year  
49. Sayı/Volume**

**Niğde  
2021-Bahar/Spring**



Kurucu ve Baş Editör / *Founder and Editor in Chief*  
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT

Editör Yardımcıları / *Assistant Editors*  
Dr. Öğr. Üyesi Dinçer APAYDIN  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

Arş. Gör. Merve AKBAŞ  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

İngilizce Editörü / *English Manuscripts Editor*  
Okt. Hale DEDE  
(Kadir Has Üni.)

Yazı İşleri Müdürü / *Executive Editor*  
Doç. Dr. Ramis KARABULUT  
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)

Haberleşme / *Communication*  
turklukbilimi@gmail.com

Ramis KARABULUT  
Aşağıkayabaşı Mah. Bor Yolu Üzeri  
Batur Rezidans Nu:30 / NİĞDE  
☎ 0542 626 24 56

ISSN: 1300-7874  
e dergi ISSN:2564-6915

Ağ Adresi / *Website*  
www.tubar.com.tr

Baskı/*Printing*  
Bizim Büro Mat.  
Büyük Sanayi 1. Cad. Sedef Sok.  
Nu: 6/1 İskitler / ANKARA  
☎ (0 312) 435 82 07 - 229 99 28

**Basım Tarihi:** Haziran / June 2021

Banka Hesap Nu.  
*Bank Account Number*  
Garanti Bankası/*Bank*  
Niğde Şubesi/*Branch*  
Hikmet KORAS  
TR49 0006 2000 2560 0006 6945 66

TÜBAR'ın tarandığı dizinler  
*TÜBAR is indexed and abstracted by*

**TR DİZİN** Tübitak Ulakbim  
**EBSCO** Academic Complete Search  
**MLA** Modern Language Association  
**SOBIAD** Sosyal Bilimler Atf Dizini

TÜBAR'ın Yazım ve Yayın İlkeleri'ne  
[www.tubar.com.tr](http://www.tubar.com.tr)  
adresinden ulaşabilirsiniz.

Danışma Kurulu / *Advisory Board*  
Prof. Dr. Vahit TÜRK  
(İstanbul Kültür Üni.)

Prof. Dr. Abdürreşit KARLUK  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

Prof. Dr. İbrahim TELLİOĞLU  
(Ondokuz Mayıs Üni.)

Prof. Dr. Necdet OSAM  
(KKTC Doğu Akdeniz Üni.)

Prof. Dr. İbrahim MARAŞ  
(Ankara Üni.)

Prof. Dr. Selahattin BEKKİ  
(Ahi Evran Üni.)

Doç. Dr. Halide İMAMOVA  
(Taşkent Devlet Şarkşinaslık Ens.)

Doç. Dr. Ergin JABLE  
(Priştine Üni.)

Yayın Kurulu / *Editorial Board*  
Prof. Dr. Nâzım Hikmet POLAT  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)

Prof. Dr. Hikmet KORAS  
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)

Prof. Dr. M. Fatih KÖKSAL  
(İstanbul Kültür Üni.)

Prof. Dr. Muhsin MACİT  
(Anadolu Üni.)

Prof. Dr. İrfan MORİNA  
(Priştine Üni.)

Prof. Dr. Nurettin DEMİR  
(Hacettepe Üni.)

Prof. Dr. Serkan ŞEN  
(Ondokuz Mayıs Üni.)

Doç. Dr. Âdem POLAT  
(Atatürk Üni.)

Doç. Dr. Elza SEMEDLİ  
(Hazar Üni.)

Dr. Ablet SEMET  
(Georg-August Universität Göttingen)

Dergimiz; editörleri, kurul üyeleri, hakemleri ve yazarlarına, her türlü akademik faaliyette COPE (*Committee on Publication Ethics*)'un ölçütlerinin esas alınmasını önermektedir.

<https://publicationethics.org/>

49. Sayının Hakemleri / Referees

- Prof. Dr. Kubilay AKTULUM  
(Hacettepe Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Nurtaç ERGÜN ATBAŞI  
(Hacettepe Üni.)
- Prof. Dr. Yaşar AYDEMİR  
(Gazi Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Ahmet BÜYÜKAKKAŞ  
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)
- Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU  
(Balıkesir Üni.)
- Doç. Dr. Sema ASLAN DEMİR  
(Hacettepe Üni.)
- Doç. Dr. Ahmet DOĞAN  
(Kırşehir Ahi Evran Üni.)
- Dr. Arife Ece EVİRGEN  
(Gazi Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Erhan GİRAY  
(Artvin Çoruh Üni.)
- Dr. Özgül ÖZBEK GİRAY  
(Artvin Çoruh Üni.)
- Prof. Dr. Hüriyet GÖKDAYI  
(Mersin Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Tayfun HAYKIR  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)
- Prof. Dr. Hatice İÇEL  
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Cengiz KARATAŞ  
(Ankara Yıldırım Beyazıt Üni.)
- Prof. Dr. Caner KERİMOĞLU  
(Dokuz Eylül Üni.)
- Doç. Dr. Şeyma BÜYÜKKAVAS KURAN  
(Ondokuz Mayıs Üni.)
- Prof. Dr. Mustafa KURT  
(Gazi Üniversitesi)
- Prof. Dr. Orhan KURTOĞLU  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Neşe OKTAY  
(Artvin Çoruh Üni.)
- Prof. Dr. Mustafa ÖNER  
(Ege Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Yakup ÖZTÜRK  
(Bilecik Şeyh Edebali Üni.)
- Doç. Dr. Soner SAĞLAM  
(Pamukkale Üni.)
- Prof. Dr. Fatih SAKALLI  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Âdem YELOĞLU  
(Niğde Ömer Halisdemir Üni.)
- Doç. Dr. Hüseyin YILDIZ  
(Ordu Üni.)
- Dr. Öğr. Üyesi Tuna YILDIZ  
(Ankara Hacı Bayram Veli Üni.)
- Doç. Dr. Maksut YİĞİTBAŞ  
(Kırşehir Ahi Evran Üni.)
- Prof. Dr. Rahim TARIM  
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni.)
- Prof. Dr. Zeki TAŞTAN  
(Van Yüzüncü Yıl Üni.)

## İÇİNDEKİLER / CONTENTS

	Sayfa Page
Prof. Dr. TAKDİM Nâzım H. POLAT <b>EDITORIAL</b>	7-8 9-10
<b>Araştırma Makaleleri / Research Articles</b>	
Mine Nihan DOĞAN Ece Ayhan'ın 'Üç Gencin Kalbi' Adlı Şiirinde Göstergebilim ve Deyişbilim İlişkileri <i>Semiotic and Stylistic Relations in Ece Ayhan's Poem Entitled "Üç Gencin Kalbi"</i>	11-33
Dr. Öğr. Üyesi Ferit Edgü'nün Kaçkınlar'ında Şiddetin Yansımaları Aslı SOYSAL EŞİTTİ <i>Reflections of Violence in Ferit Edgü's Kaçkınlar</i>	35-52
Dr. Öğr. Üyesi Murad HALMET Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin Kuruluş ve Yıkılışında Yaşananlar ile Bunun 'Özbet Cedit' Şiirine Yansımaları <i>The Events That Took Place in the Establishment and Collapse of Turkestan Autonomy and its Reflection on the Uzbek Jadid Poetry</i>	53-75
Doç. Dr. Ferhat KARABULUT Dr. Elanur KAZANLAR ÜRKMEZ Kan Kardeşi'ndeki 'Kan' Sözcüğünün Kültürel Boyutu ve Kökeni Üzerine Bir Değerlendirme <i>An Evaluation on the Word of "Blood" in the Phrase "Blood Brother/Sister"</i>	77-89
İlhan KAROĞLU Yahya Akengin'in Şiirinde Tabiat <i>Nature in Yahya Akengin's Poetry</i>	91-104
Prof. Dr. Hasan Basri ÖCALAN "Pembe İncili Kaftan" Ekseninde Süleyman Şevket [Tanlı]'nın Yayınlarında Tarihi Kişiliklere Müdahale <i>Tampering with Historical Characters in Publications of Süleyman Şevket [Tanlı] within the Frame of "Pembe İncili Kaftan"</i>	105-116
Prof. Dr. Muna YÜCEOL ÖZEZEN Dilbilimsel Tipoloji ve Türkçe <i>Linguistic Typology and Turkish</i>	117-133
Doç. Dr. Ümmühan TOPÇU Bir Müze Roman Olarak <i>Mücellâ</i> <i>Mücellâ as a Museum Novel</i>	135-150

Prof. Dr. Orhan YAVUZ	Muhibbî Divanı'nın Yeni Bir Nüshası Münâsebeti ile <i>On the Occasion of a New Copy of Muhibbi's Divan</i>	151-167
Dr. Fatih YERDEMİR	Mehmet Emin Bey'in Gazelleri ve Bu Gazellere Yönelik Muallim Naci'nin Değerlendirmeleri <i>Ghazals of Mehmet Emin Bey and Muallim Naci's Assesments About These</i>	169-188
<b>Yayın Tanıtımı</b>	<i>/ Book Review</i>	
Dr. Öğr. Üyesi Songül ERDOĞAN	Sema ETİKAN, Filiz ÖLMEZ, Hande KILIÇASLAN, Cenk ŞAHİN <i>Kırşehir El Sanatları</i>	189-193
Şeyma GÜL	Mehmet Âkif DUMAN <i>Retorikten Belâgate Mecâzdan Metafora</i>	195-199
<b>TÜBAR Yayın İlkeleri</b>	<i>/ Principles</i>	201-207

## TAKDİM

(49)

### ETNİK KAŞINTI VE TÜRK EDEBİYATI

“TÜBAR”ın bu sayısı için bir başka “Takdim” yazısı yazmaktaydım. Bir televizyon kanalında Adana Valiliğinin, karpuz hasadı yapılan bostanlarda ürün kalitesi konusunda denetimde bulunduğu haberi verildi. Her türlü turfanda sebze ve meyvede böyle kontrollerin yapılması hem üretici hem tüketici için faydalıdır. Ham veya kabak aşısıyla genetiği bozulmuş karpuz, üreticiyi itibarsızlaştırır, tüketiciyi mağdur eder. Bu haber sevindirici... Fakat karpuz için gösterdiğimiz bu hassasiyeti insan yetiştirmede gösteriyor muyuz? Yaptığı / yapacağı iş ne olursa olsun ham insandan hiçbir fayda umulamaz. Hele bu tipler, insan yetiştirme kurumlarında yani eğitim camiasında ise... Hele hele yükseköğretimde ise...

21. yüzyılın başlarından beri Türkiye’de “Türk edebiyatı” yerine “Türkçe edebiyat” terimini kullananlar görülüyor. Bunların önemli bir kısmı kendi genetiğinden şüphe edenler veya bu husustaki farklılıklarını sorun edenlerdir. “Türk” kelimesini duydukça etnik kaşıntıya kapılan bu güruhu Türklüğün şerefine ortak etme gayretleri boşunadır. Türklüğün herhangi bir noktadaki ilerlemesine tahammül edemedikleri gibi Türk edebiyatının gelişmesinden de rahatsızlık duyarlar. “Türk edebiyatı” yerine “Türkçe edebiyat” uydurması, işte bu rahatsızlığın ortaya çıkardığı alerjidir.

Günümüzde akademik âlemde “ham ervah” sayısının karpuz tarlasındaki hamlardan daha fazlalığını -söylemekten hicap duysak bile- itirafa mecburuz. Çünkü o etnik kaşıntıya âlet olanlar arasında en basit, en aydınlık meselede bile fikir yürütemeyip bu yüzden alerjik bünyelilere teslim olanlar azımsanamayacak sayıdadır. Etnik kaşıntı sahiplerinin ve onların sakızını çiğneyenlerin dillerine doladıkları şey, Grek alfabesiyle yazılmış Türkçe metinlerdir. O metinler içinde Hıristiyanlıkla ilgili olanlar bile bu ham kafaları olgunlaştırıyor. Türkçe, Hıristiyanlığın din dili değildir. Buna rağmen dinî metinlerini bir başka alfabe ile fakat Türkçe yazarların ancak ve ancak “Türk” olabileceği gerçeğini anlayamamak nasıl bir saplantının sonucu olabilir? Yalnızca etnik kaşıntının ürettiği cerahatin, hınç kültürünün... Etnik kaşıntı rahatsızlığı bulunmadığı hâlde o saçmaları tekrarlayanlar ise ham kafalardır. Bilimsel yetkinlikleri olmadığı için onların yapacağı tek şey, kendilerini -konunun cahillerine- özgün gösterecek bir malzemeye sarılmaktır.

Dikkat ediniz! Lütfen dikkat ediniz!.. Bunların hemen hepsi, işgal etikleri bilim alanının en cahilleridir. Hakkında ahkâm kestikleri, sözüm ona yorum yaptıkları metinleri okumasını dahi bilmezler. Hulûslarını sundukları ellerden akademik paye kazanıp “cahiller imalatı” görevini devralmışlardır. Bilimsel yetkinliği bulunanların düşmanlığı da kabul edilebilir. Fakat elifi mertek sanan kara cahillerin bile “piyasa yapma”ları /yapabilmeleri Türkiye dışında görülebilecek garabetlerden değildir. Cehaletlerini örtmek için “çok-kültürlülük” paratoneri kullanmaları, Türklük aleyhtarı tutumlarını ortadan kaldırmaz.

Düne kadar Arap menşeli alfabeyle yazılan Türkçe, Arapça mıydı? Bugün Kerkük'te aynı alfabe ile basılan gazeteyi Arapça sanana, “Heyder Baba'ya Selam”ını Fars alfabesiyle veren Tebrizli Şehriyari Fars sayana “kara cahil” demek bile az gelir. Kril alfabesinin bilmem hangi çeşidiyle yazıldı diye Samet Vurgun'un, Nebi Hezri'nin, Anar'ın eserlerini Türkçe saymamak, bilim namusu sahiplerine yakıştırılabilir mi? Türkçe, daha birçok alfabe ile yazılmıştır. Onların hepsi Türkçenin ilelebet yadigârlarıdır ve edebî iseler Türk edebiyatı ürünleridir.

Ama ne olursa olsun, meydan zır cahillere terk edilmeyecektir. Bit üşüştü diye başımızdan vazgeçecek değiliz, saçımızı yıkamayacağımızı öğreneceğiz!

Bütün bu cümleleri “sert” diye niteleyebilecek kimseler bulunacağı muhakkaktır. Memleket dolusu omurgasızın bulunduğu yerde varsın bu kadarlık sertlik de olursun...

Nâzım H. POLAT  
Ankara - 1 Haziran 2021

NOT: Dergimiz; 50. sayısından itibaren -evrensel alıntı göstergelerini daha kapsayıcı bir şekilde içerdiğini düşündüğümüz- MLA standardına geçecektir. Bu vesileyle TÜBAR'ın yayın ilkeleri güncellenmiştir.



## EDITORIAL

(49)

### ETHNIC ITCHING AND TURKISH LITERATURE

I was writing another introduction for this issue of TUBAR. On one of the TV channels, it was stated that the Adana governor's office had been supervising the product quality in farms where watermelons were harvested. Such controls over any new vegetables and fruit are beneficial for both growers and consumers. Unripe watermelon or one whose genes are modified with pumpkin vaccination discredits grower and causes consumer to suffer. This news is good... However, do we show the same sensitivity for educating people? A person who is immature cannot be expected to benefit anyone whatever he does or he will do. Especially this kind of people are in education community... Even higher education...

Since the beginning of the 21<sup>st</sup> century, ones who use the term 'Turkish Language Literature' instead of 'Turkish Literature' have been seen. A great number of them are people who suspect their own genes or question their differences in this issue. It is no use trying to associate this group -who has ethnic itching when they hear the word 'Turk' - with the honor of Turkishness. They cannot tolerate the progress of Turkishness in any point, also they feel disturbed about the improvement of 'Turkish Literature'. The making-up 'Turkish Language Literature' instead of 'Turkish Literature' is actually an allergy which this disturbance has triggered.

Today we have to admit that there are more 'unripe souls' in academic world than in a watermelon farm. Because, among the people being a part of ethnic itching, the ones who will surrender to these allergic bodies due to not formulating any idea even on the simplest and the clearest matter constitute a substantial number. The thing that these people with ethnic itching and others repeating their claims keep saying is Turkish texts written in Greek alphabet. Among these texts even the ones about Christianity do not mature these unripe minds. Turkish is not the language of Christianity. Despite this fact, religious texts can be read with another alphabet but people who write in Turkish can be if and only 'Turk'. What kind of an obsession can result in not understanding this reality? Only the inflammation generated by ethnic itching and a culture of resentment... The ones who are repeating these absurd ideas even if

they do not suffer from ethnic itching, are unripe minds. As they do not have scientific competence, the only thing they will do is to embrace a material that they will show as original to the ignorant of this subject.

Be careful! Please be careful! Almost all of them are the most ignorant ones of the scientific field they have held. They even do not know how to read the texts about which they talk confidently and so-called interpret. They take over the duty of ‘production of the ignorant’ by gaining academic degree from the hands they show their devotion. The hostility of the ones having scientific competence can also be accepted. Yet, this absurdity is not seen outside Turkey that even those who do not know one end from another ‘make/ can make a market’. Using ‘multiculturalism’ as a lightning rod in order to cover their ignorance does not eradicate their hostile attitude against Turkishness.

Was Turkish written with Arabic alphabet Arabic? It is not enough to say utterly ignorant to such people who assume that the newspaper published today in Kirkuk with the same alphabet is Arabic and that Sehriyar from Tabriz who says hi to Father Heyder with Persian alphabet is Persian. Is it possible to ascribe scientific honor to people who do not count Samet Vurgun’s, Nebi Hezri’s and Anar’s works Turkish due to being written in one of the types of Cyrillic alphabet? Turkish has been written with many alphabets. All of them are relics of Turkish forever and if they are literary, they are the literary works of Turkish Literature.

Still, no matter what happens, we will not leave the stage to those ignorant. We will not give up our head just because lice are around. We will learn to wash our hair.

Some people will definitely find these sentences ‘harsh’. In a country where there are a lot of spineless this harshness may not be a problem.

Nâzım H. POLAT  
Ankara – June 1<sup>st</sup>, 2021

NOTE: As of its 50<sup>th</sup> issue, our journal will start using MLA format which we think is more comprehensive about giving universal citation indicators. In this way, TÜBAR’s publication policy has been updated.

# ECE AYHAN'IN "ÜÇ GENCİN KALBI" ADLI ŞİİRİNDE GÖSTERGEBİLİM VE DEYİŞBİLİM İLİŞKİLERİ



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI  
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH  
49. SAYI / VOLUME  
2021-BAHAR / SPRING

**Öz:** Ses ve söylem arasındaki dizimsel ilişkinin incelendiği "Üç Gencin Kalbi"; kesitlere ayrıldığında söylemsel ve anlatısal düzeyler üzerinden göstergebilimin yanı sıra ona karşıt olan deyişbilimin yineleme, önceleme, karşıtlık ilkelerinin verileriyle bir arada okunmaya uygun bulunan, üç bölükten oluşan, dış öyküsel anlatıcıyla kurgulanan bir şiirdir. İkinci Yeni içinde Ece Ayhan'ın şiir anlayışını yansıtır. Dilbilimsel göstergeler ve işaretleyicilerin şiirde; sentagmatik düzeyde anlamı sabitlediği, paradigmatik olarak ise anlamı kapattığı görülür. Şiirdeki göstergelerin yüzeysel ve derin okumaları yapılır. İki de dilbilim kökenli olan ve birbirine karşıt olarak ortaya çıkan bu kuramlarla çözümlemeye uygun bulunan bu şiir çözümlemesi alışılmış kalıpları yıkar. Karşıtlık ve koşutluk ilişkilerine dayandırılan zıt iki kuramla yaklaşılacak bu şiirde; biçim-içerik ve yapı-tema arasında alışılmamış ilişkiler kurulması, gemici (Ö1), oğlan (Ö2) ve şair (Ö3) özneleriyle anlatılır. Bu çalışmada Roland Barthes'in yaklaşımından hareketle göstergebilimsel, Geoffrey Leech'in teorisinden yola çıkılarak deyişbilimsel şiir çözümlemesi yapılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Ece Ayhan, Göstergebilim, Deyişbilim, Üç Gencin Kalbi, Biçembilim, Stilistik, Roland Barthes, Geoffrey Leech.

## Semiotic and Stylistic Relations in Ece Ayhan's Poem Entitled "Üç Gencin Kalbi"

**Abstract:** Examining the syntagmatic relationship between sound and discourse, *Üç Gencin Kalbi* is a poem which consists of three parts and is fictionalized with heterodiegetic narrator. In addition to semiotics, it could also be interpreted together with the data of the principles of stylistics like repetition, prioritization, and opposition when it is divided into sections. It reflects Ece Ayhan's understanding of poetry in İkinci Yeni. It is seen that linguistic indicators and markers in the poem fixes the meaning at the syntagmatic level and obscures the meaning paradigmatically. The indicators in the poem are examined superficially and in detail. Found suitable to be analyzed with these theories that both have linguistics background and opposite of each other, this poem analysis breaks the established ideas. In this poem approached with two opposite theories based on contrast and parallelism relations, building unusual relationships between form-content and structure-theme is narrated with the subjects of the seaman (S1), the boy (S2) and the poet (S3). In this study, the poem's semiotic analysis based on Roland Barthes' approach and its stylistic analysis based on the theory of Geoffrey Leech will be conducted.

**Keywords:** Ece Ayhan, Semiotics, Üç Gencin Kalbi, Stylistics, Roland Barthes, Geoffrey Leech.

### Sorumlu Yazar Corresponding Author

Mine Nihan DOĞAN

Hacettepe Üni.  
Edebiyat Fak.  
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.  
Doktora Öğrencisi

mine.dogan@hacettepe.edu.tr

ORCID: 0000-0002-9554-8153

### Gönderim Tarihi

Received

09.11.2020

### Kabul Tarihi

Accepted

01.05.2021

### Atf

#### Citation

DOĞAN, Mine Nihan (2021), "Ece Ayhan'ın 'Üç Gencin Kalbi' Adlı Şiirinde Göstergebilim ve Deyişbilim İlişkileri" *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (49) 11-33.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

## Giriş

İkinci Yeni akımının öncü isimlerinden Ece Ayhan (1931-2002); iktidar karşıtı söylemi ile mülksüz bireyin, önce kendi dilinin tarihini öğrenmesi gerektiğini düşünen bir şairdir. Tarihini öğrenmek, edebiyat tarihini de iyi bilmekten geçer. Logaritmali bir anlayış olduğunu düşündüğü İkinci Yeni şiirinin atası, Divan edebiyatı geleneğinden gelen ve şaire göre Divan şiirini en üst noktaya getirdiğini söylediği Şeyh Galip'tir (Geçgel, 2002: 175). Ayrıca "İlkel toplumsal koşulların ve tarihsel ortamın ırmaklarına baktığı zaman, kendi hayatına eğildiği zaman adı daha konmamış olmuş olsa bile var olan bir yığın olayı anlatabilmek için sözlüğünü genişletmesi gerektiğini belirtir." (Selçuk, 2004: 85). "Ece Ayhan, edebiyat dünyasında ilk olarak Türk Dili dergisinde yayımlanan iki şiiriyle görülmüştür. Derginin Şubat 1954 tarihli sayısında yayımlanan bu şiirler 'Üç Gencin Kalbi' ve 'İslak:' başlıklarını taşımaktadır." (Geçgel, 2002: 42). "Üç Gencin Kalbi", üç bölükten oluşan üç ayrı özne etrafında şekillenen duygusal bir şiir olarak İkinci Yeni şiirinde yer alır;

### Üç Gencin Kalbi

Bir gemici tanırım,  
Kalbini bir limanda bırakmış,  
Ya kaybolursa?  
Ağlar çocukluğundaki gibi,  
Kalbini almaya gidecek hâlâ...

Bir oğlan tanırım,  
Derin yeşil gözlü,  
Gönlü güney denizlerinin dibi,  
Kalbi ise yerinde.  
Birine vermeye gidecek,  
Bir gemi arar durur  
Bulutlardan.

Bir şair tanırım,  
Onunki içler acısı,  
Kalbini asla vermemiş,  
Çalmışlar,  
Kalbi eski bir efsanede saklı... (Ayhan, 2016: 136).

Şiir, döneminin temalarına uygun olarak akıcı bir dille kaleme alınmış ve şiir çözümlemesinde birbirine zıt iki kuramın nasıl ortak bir noktada keşişebildiklerini göstermiştir. İki de dilbilim kökenli olan; gösterenler (anlatım) düzlemi ile gösterilenler (içerik) düzlemi arasındaki bağlantıyı *dil* (Fr. *Langue*) ve *söz* (Fr. *Parole*) biçimleriyle ilişkisi ölçüsünde açıklayan *göstergebilim* (Fr. *Sémiotique*) ve ona karşıt bir görüş olarak edebî

eserlerin üsluplarına odaklanarak metindeki figürler, mecazlar ve çeşitli retorik araçların ses birimlerinin yapılarına etkilerini dilbilgisel nedenlerle açıklayan *deyişbilim/üslupbilim* (Fr. *Stylistique*) kuramları, bir metinde sözcüklerden hareketle gösteren-gösterilen ilişkisini ve yapının içeriğe etkisini birlikte ortaya koyarak birbirlerini tamamlayan iki kuramdır. Yazınsal metnin stili/biçimi/tarzı, sözceleme öznesinin sözceleme sürecinde kullandığı dilbilimsel göstergelerle ortaya çıkar. Leech'e (1969: 30) göre bu stili, bir tarz olarak metinde ortaya koyan şey kelimelerin ve cümle yapılarının kullanılma biçimleridir.

"Üç Gencin Kalbi" şiirini incelemek, aslında iç içe geçmiş olan kurallar bütününe ortaya konmasına fayda sağlamıştır. Şiirin içerik düzleminde /umut-/umutsuzluk/karşıtlıklarının diline etkisi göstergeler üzerinden göstergebilim kuramıyla incelenmiş, bunun yanı sıra dönüştürücü- üretici dilbilgisi kuramında olduğu gibi deyişbilimle ise gramerin üslubuna etkisi saptanmıştır. Aslında her iki kuram da dilbilim ve yapısalci inceleme alanlarıyla iç içe olduğu için bir şiirdeki ekleri, kökleri, sözcükleri, heceleri vs. dikkate almadan göstergebilimsel bir incelemenin sağlıklı olmayacağı açıktır. Aslında her iki kuram iç içedir ve iç içe incelenmelidir. Bir şiirin bağlı olduğu yüzey yapısı kurallarını nasıl ki dilbilgisi kuralları izliyorsa, göstergebilim kuramını da deyişbilim izlemektedir. Her iki kuram, birbirinden ayrı düşünülemeyen bir bütünü parçalarından izlerdir. Bu izler, şiirde anlatı ve öykü zamanları arasındaki geri sapım, ileri sapım yöntemlerinde kendini göstermektedir.

### Şiirin Göstergebilimsel Çözümlemesi

*Gösterge* (Fr. *Signe*), ses birimlerini kapsayan *gösteren* (Fr. *Signifiant*) ve anlam birimlerini kapsayan *gösterilen* (Fr. *Signifié*) den oluşan anlamsal yapıdır. Göstergenin yazınsal alandan hareketle çözümlenmesi, sözceleme süreci içinde karşıtlıklardan beslenen yapısıyla göstergebilimi doğurur. Eşsüremliler olarak gelişen göstergebilim, Saussure'e kadar gösterilen ve gösteren kavramlarının birbirine karıştırıldığı bir alan olmuştur. Tarihî perspektifi yok sayan bu anlayış, artsüremliler olarak ilerleyen klasik okuma biçimlerine yeni bir bakış açısı getirir. *Gösteren* (biçim-yapı) ve *gösterilen* (anlam) düzeylerinde incelenen Ece Ayhan'ın "Üç Gencin Kalbi" adlı şiiri, Hjelmslev'in *töz* (sözlükteki kelimeler) ve *biçim* (sözlükteki sözcükleri bir bağlama yerleştirme) kavramlarından hareketle "biçimin olmaması halinde anlamın da ortadan kalkacağı" (Barthes, 1953: 27) şeklinde yorumlanabilir. Hepsinin bir bütün olarak ele alınması, düzlemler üzerinden yapılacak bir okuma vasıtasıyla anlamı doğurur. Bir metni göstergebilimsel olarak çözümlenmek; metindeki verileri, en küçük yapılardan hareketle en büyük yapıya yani anlatıya ulaşıncaya kadar irdelemekten geçer. Anlatıcı, kişi, zaman, uzam ulamalarının yanı sıra metnin kesitlenerek

olay örgüsünün ele alınması, göstergeleri gösteren ve gösterilen düzlemlerinden hareketle ortaya çıkarır. Söz gelimi Ece Ayhan'ın “Üç Gencin Kalbi” adlı şiiri, Barthes'ın adlandırmasından hareketle deyim yerindeyse bir “göstergeler imparatorluğu”dur. Barthes'ın göstergebilimi, bilinen en eskilerden biri olarak *anlam* üzerine odaklanır. “Bir göstergenin ya da göstergeler bütünüün temsil ettiği kavram ya da kavramlar bütünü” (Rifat, 2013: 5) olarak tanımlanan anlam çerçevesinde Barthes, *Göstergebilimsel Serüven* adlı yapıtında hayranlık dönemi, bilimsellik dönemi, metin dönemi ve bu üç dönemin birbirine geçiş kaynaştığı dönemler olmak üzere dört grupta bu serüveni özetler.

Göstergelerden hareketle yapılacak bir şiir çözümlemesinde ilk olarak dikkat edilecek unsur şiirin başlığıdır. Başlık, şiir içinde geçecek bütün göstergelerin özeti şeklinde olmalıdır. Bu kurala uygun olarak şiirin *kalp* göstergesi etrafında şekilleneceği, tamamıyla bir hazırbulunuşluk sürecidir. Dil felsefesi içinde gösterge tanımlaması yapanlardan birisi olarak Peirce'in *görüntüsel gösterge* ya da *ikon* olarak adlandırdığı kavram, şiirin başlığında da içeriğinde de en önemli gösterge olan kalptir. Bu göstergenin, *gösteren* ögesi /k.a.l.p/ şeklinde alfabetik olarak ifade edilirken *gösterilen* ögesi ise zihinde “insan organlarından biri”ni canlandırır. Gösteren ve gösterilen düzlemlerinin göstergebilimsel çözümlemeye kattığı etki, *ses* biriminden çıkan bir şeklin nasıl zihinlerde bir anlama dönüştüğünün ifadesidir. Şiirde; *kalp* göstergesinin başlıktan hareketle, üç ayrı genç insanın duyu durumunu anlatacağı sezilir. Bu noktada, dış âlemde somut halde var olma özelliği olan *kalp* göstergesine, *gönderge* olma özelliği de yüklenir. İnsan organlarından biri olan kalp, göndergesel işlevi ile somutlaşırken bir yandan da /aşk/ izleğini hatırlattığı için göstergesel boyutunu yitirmez.

/Umut/-/umutsuzluk/ ekseninde üç farklı gencin aşk hikâyelerine değinilen şiirde; bir gemici, bir genç oğlan ve bir şairin ortak duygularına yer verilir. İlk bölümde anlatılan gemicinin duyu durumunda, onun tasviri sırasında kullanılan cümlelerin zaman eklerine bakılacak olursa ilişkisine dair bir /umut/ söz konusu olduğu görülür. İkinci bölümdeki genç oğlanın “bulutlardan bir gemi arayıp durması”, varlığıyla /umut/ ve /umutsuzluk/ izleklerini beraberinde getirmektedir. Hayalperest bir kişi olduğu anlaşılan bu gencin bir gemi bulma ihtimali, bulutlarda bu gemiyi aramasının tarihiyle imkânsızlığa gider. Bu durumda /umut/'tan /umutsuzluk/'a gidiş izlenir. Üçüncü bölümde ise şair olduğu bilinen anlatı kişinin tamamen bir /umutsuzluk/ içine sürüklenmiş olduğu açıktır. Ruhsal yapıları ve kalp kırıklıkları hakkında detay verilmeyen bu üç sözce alıcısının şiire konu olan o anki durum tasvirleri ortaktır. Bu demektir ki bu üç kişi, şairin kimlik bölünmesinden doğan ve kurgusallaştırılan üç farklı ruh hali veya üç farklı aşk hikâyesi olabilme ihtimalini taşır. Umudun ve umutsuzluğun kıyısında

olan gençlerin dengesiz ruh halleri, umudun verdiği /sevinç/ ve umutsuzluğun getirdiği /hüzün/ duygularına bulanır ve şiirde birer izlek olarak yerini alır. Ece Ayhan'ın diğer şiirlerinde görülen masalsı ve mitolojik öğeler bu şiirde yerini karşıtlıklara bırakmış durumdadır. "Üç Gencin Kalbi" adlı şiir, karşıtlık ilkesinden doğan göstergebilim kuramıyla kesitlenerek incelenmeye uygun veriler içermektedir.

### **Anlatının Kesitlere Ayrılması:**

Metnin okuma birimlerine ayrılarak çözümlenmesini, göstergebilimin işlemsel düzenlemelere bağlı olma ilkesine uygun bulan Gökalp'a (1998: 364) göre durum, zaman, eylem ve eşdeğerlikler üzerinden kesitlemeler yapılmaktadır. Kesitlere bölünerek çözümlenen metnin, Sausure'den bu yana çift eklemlilik ilkesinden hareketle *dizimsel* (Fr. *Sentagmatique*) ve *dizisel* (Fr. *Paradigmatique*) ilişki düzeylerinde yatay ve dikey okuması yapılr çünkü göstergebilim dizimsel ve dizisel ilişkiler bağıdır. Şiir çevirilerinde, dizisel ilişki ile bir ögenin yerine diğer ögeyi yerleştirmek onun yeniden yazımını edebî hale getirir. Bu durum, çeviri metinler dışında da anlatının biçimini etkiler. Anlatım Biçimi = Dizisel İlişki + Sözdizimsel İlişki şeklindeki denklemden hareketle şiirdeki göstergeler tespit edilir. Daha sonra ise göstergelerin hangi söylemsel boyut içinde yer aldığı incelenmesi gerekir. Üç ayrı öznenin konu edildiği şiirde, söylemsel ve anlatsal düzey olmak üzere iki öge etrafında şekillenen üç kesit olduğu görülür.

### **I. Kesit: Kalbini limanda bırakan denizci**

**Söylemsel Düzey:** *Sözce öznesiyle* (Fr. *Sujet de l'histoire*) *sözceleme öznesinin* (Fr. *Sujet de l'enanciation*) iç içe geçtiği şiirin ilk kesiti, şair-anlatıcının tanıdığı bir gemicinin duygu durumunu konu edinir. Özne konumundaki gemici (Ö1), kalbini bir limanda bıraktığı söylenen, hisli ve üzgün birisidir. Çocukluğundaki gibi ağlayan ve kalbini bıraktığı yerden bir türlü almaya gidemeyen gemicinin hangi zaman ve uzamda olduğu belirtilmez. Bunun nedeni, gemicinin duygularına ve yaşadığı sancıya vurgu yapmaktır. "Uzam; sözcenin nerede cereyan ettiği ve başlayıp bittiği hakkında, kahramanların geçmişine ve geleceğine yönelik etkileriyle kurgusal yapıyı oluşturan bir elementtir." (Doğan, 2018: 16). Uzam ulamı olan /liman/, herhangi bir limandır çünkü gemici işinden dolayı farklı ülkelere ve kıyılara gitmekte, farklı insanlar tanımaktadır. Kalbini verdiği kişi (N1), kavuşmak istediği nesnesidir. Bu nedenle özne konumundaki gemici, nesnesini arayış içindedir. "Özne, nesneye yönelmiştir ve bu yöneliş bir arayış ilişkisidir." (Günay, 2018: 152). Arayış ilişkisi şu şekilde gösterilir:

**Ö1 → N1**

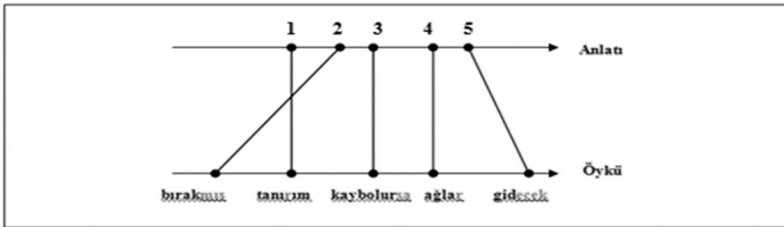
Sözce öznesi, bir kalp meselesi yüzünden ağlayan gemicinin (Ö1) durumuna üzüldüğünü ve kavuşmak istediği sevdiğine (N1) kavuşamayacağını bilir gibidir. Onun I. kesitte araya girerek mecaz-ı mürsel söz sanatıyla limanda bırakılan kalbin kaybolmasına yönelik korkuları şiirde bir kuşku yaratmaktadır. *Liman* göstergesi üzerinden çapkinlığına gönderme yapılan gemicinin aslında hiç de zannedildiği gibi biri olmadığı, onun da kalp acısı çektiği gösterilmektedir. Liman uzamındaki “uzam kavramı, yazarın tecrübe ettiklerinden, hayal dünyasında kurguladığı bir gerçekten hareketle ya da aslında hiç var olmayan bir gerçeklikten ibaret olarak yansıtılmış olabilir.” (Kıran-Kıran, 2007: 252) fikrinden hareketle Ece Ayhan’ın aşına olmadığı ama iyi kurguladığı bir limandır.

Sözceleme Öznesi	Sözçelenmiş Sözce Öznesi	Sözce Öznesi	Sözçenin Alıcısı	Sözçelenmiş Sözçenin Alıcısı	Sözçelemenin Alıcısı
Şair (Ece Ayhan)	Anlatıcı	Anlatıcı	Gemici	Anlatıcı	Okur

Tablo 1. I. Kesit Sözçesinin Öğeleri

I. kesitte yer alan söylemsel düzeye ait öğeler incelendiğinde; sözceleme öznesi, sözçelenmiş sözce öznesi, sözce öznesi, sözçenin alıcısı, sözçelenmiş sözçenin alıcısı ve sözçelemenin alıcısı olmak üzere altı farklı birim dikkati çeker. Şiirde sözceleme öznesi şairin kendisidir. Sözçelenmiş sözce öznesi konumunda yer alan anlatıcı, aynı zamanda sözce öznesi ve sözçelenmiş sözçenin alıcısıdır. Sözçenin alıcısı şiir kişisi gemici (Ö1) iken sözçelemenin alıcısı Ece Ayhan şiirlerinin okuyucusudur.

**Anlatısal Düzey:** Birinci tekil kişi tarafından kaleme alınan şiirin ilk kesiti, tanınan bir gemicinin tasviriyle başlar. /Bir gemici tanım/ dizesinden sonra, geriye sapım (*Fr. Analepse*)<sup>1</sup> yöntemiyle “anlatılmakta olan olayın daha iyi anlaşılması ve olaya yeni bir ayrıntı katabilmek için” (Günay, 2018: 101), /Kalbini bir limanda bırakmış/ dizesinde duyulan geçmiş zaman ekiyle oluşturulan bir eyleme yer verilmiştir. Leech’e (2006: 81) göre



Tablo 2. I. Kesitin Dilbilgisel Zaman İşaretçileriyle Anlatı ve Öykü Zamanları

<sup>1</sup> “Bu geri dönüş, *ayrıntılı betimleme* adı altında kodlanmıştır. Böylece sıfat, özneye; ad da yüklem dönüşür.” (Barthes, 2016a: 119).



şimdiki zamandan önce herhangi bir zamanda gerçekleşmiş olayları tanımlarken başvurulan geçmiş zaman, olmuş bitmiş eylemleri anlatır. Geçmiş zaman anlatımının sonrasında yeniden anlatma zamanına dönülür ve sözce öznesi araya girer. /Ya kaybolursa?!/ diyerek endişesini belirtir. Şair gemicinin çocukluğundaki gibi ağladığını, geniş zaman eki getirerek anlatmaya devam eder. Tam bu noktada ileri sapım (*Fr. Prolepse*) yöntemiyle betimlemesinde, Öl hakkında gelecek zaman kipini kullanarak yeni bir bilgi daha verir: /Kalbini almaya gidecek hâlâ/.

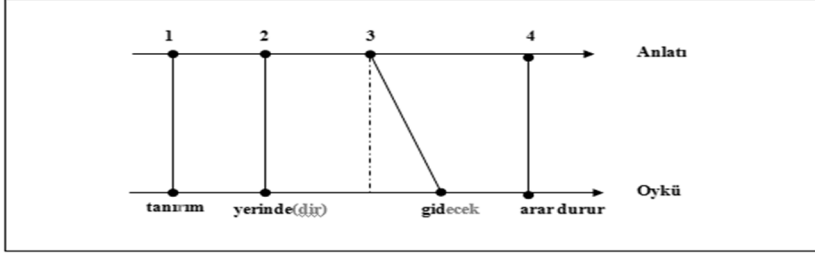
Herhangi bir limana bıraktığı kalbini henüz almaya gidememiş olan gemicinin trajik buhranı, anlatı zamanı ile öykü zamanı arasındaki kronolojiyi etkiler. Anlatıcının araya girerek, kendi fikrini söylemesiyle akıllarda soru işareti bırakması, zamanın gidişatına etki etmez. Yukarıdaki tablodan hareketle; şiirde zaman ifadelerinin sadece kelimelerin yardımıyla değil, aynı zamanda eklerle de belirtildiği gözlenir. Dilbilgisel zaman işaretleyiciler, bir şiirde zaman ulamının belirlenmesine yardım eden yardımcı öğelerdir. Bu şiirde, geniş zaman bildiren dilbilgisel zaman işaretleyicinin {-r} I. tekil kişi eki ve III. tekil kişi eki olarak kullanılması, Aydın'a (2016: 1719) göre "tasarlama kipleri içinde yer alan olasılık bazense şart bildiren {-sA} eki" içeren *kayıp-ol-ur-sa* fiili ile de çeşitlenir. Belirsiz/duyulan geçmiş zamanı belirten {-mİş} ekinin dilsel göstergesi, diğer üç geniş zaman ifadesini geriletir. Konuyu detaylandırmak için bilgi verildiği bir dizede zamanın geçmişe dönmesi, öznenin tasvirinin canlılığı için önemlidir. Gelecek zaman eki {-AcAk} ise, ileri sapım yönteminin olumsuz sonuçlarını cümlelerin anlamında barındırmaktadır. Geniş zamanın şimdiki zaman anlamı kattığı fiillerden sonra *git-ecek* fiiliyle anlatı zamanından öykü zamanına ileri sapım görülür. Anlatısal düzey, Paris Göstergibilim Okulu'ndan Greimas'ın sözdizimi kapsamında anlatı izlencesi içinde *temel sözce* yapısında daha net gözlenir. *Durum sözcüğü* (*Fr. Enoncé d'état*) kapsamında şiirdeki özne ve nesne ilişkisinde birliktelik ve ayrılık durumlarının sembolik karşılıkları; ilk kesitteki nesnesine ulaşamayan özne için belirsiz bir durum ifade etse de nesneden uzak kalma şeklinde yorumlandığında ayrılık ilişkisi çerçevesinde şu şekilde gösterilir: (Ö ∩ N)

## II. Kesit: Derin yeşil gözlü bir oğlan

**Söylemsel Düzey:** II. kesitte şairin tanıdığını söylediği derin yeşil gözlü bir oğlanın hisleri anlatılır. İlk kesittekinin aksine bu kesitte özne konumunda olan oğlana (Ö2) ait fiziksel özelliklerin açıkça belirtildiği dikkati çeker. Bu öznenin nesnesi dizelerde açıkça belirtilmemiş olsa da örtük olarak sevilen bir kişiye işaret eder. Bu kişi, genç oğlanın kalbini vermeye gideceği kişidir. Nesne hakkında açıkça bilgi verilmese de genç oğlan hakkında pek çok bilgi verilir. "Derin yeşil gözlü, gönlü güney denizlerinin dibi gibi olan, kalbi yerinde olsa da birine vermeye gitmeye hazırlanan ve

bulutlardan bir gemi arayan duran” bir oğlan tasvir edilir. Sıfatlarla örülmüş olan ikinci kesitte eylemlerin sayısının da fazla olması dikkati çeker.

**Anlatsal Düzey:** Sözceleme öznesi Ece Ayhan’ın kendisi olan şiirde, sözcelenmiş sözcük öznesi anlatıcıdır. Aynı şekilde sözcük öznesinin de anlatıcının kendisi olduğu dikkati çeker. Sözcüğün alıcısı ise bu kesitin öznesi konumundaki genç oğlandır.

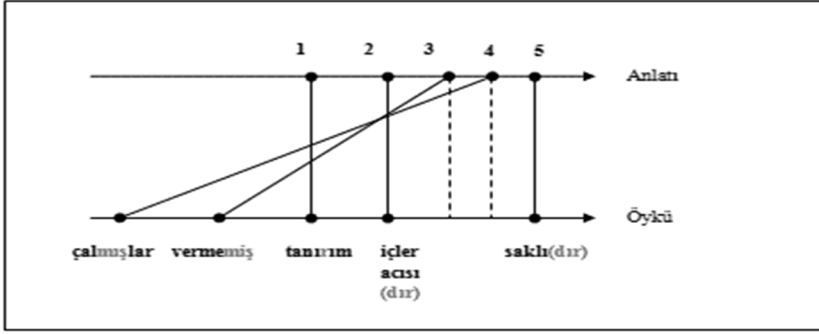


Tablo 3. II. Kesitin Dilbilgisel Zaman İşaretleyicileriyle Anlatı ve Öykü Zamanları

Şair, sözcelemenin alıcısı olan okura ise bu kesitte şair düşünecek pay bırakmamış; gerek kullandığı noktalama işaretleri gerekse anlamsal boşlukları nedeniyle metni tek sesli halde bırakmıştır. Geniş zaman {-r} kullanılarak kurgulanan anlatıda bir anda ileri sapım yöntemiyle anlatılan olay hakkında ufak bir detaya yer vermek için gelecek, zaman kipine {-AcAk} geçilir. *Tanı-r-ım*, *Tanı-r-ım*, *yerinde(dir)*, *git-ecek*, *ara-r dur-ur* fiilleriyle kurulan anlatı; tasvir edilen genç oğlanın hareketli yapısına, aldığı kararları uygulamaya gücü olan aktif ve kabiliyetli olduğuna gönderme yapar. İlk kesitteki kişiyle kıyaslandığında bu öznenin daha aktif olduğu, seçilen fiillerden ve fiillerin yinelenme sıklığından anlaşılmaktadır. Barthes’ın (2006: 106) *Metnin Hazzı*’nda belirttiği eserin yazarından soyutlanması buradaki fiil seçiminden anlaşılmaktadır. Greimas’ın anlatı izlencesi konusundaki fikirlerinden hareketle; şiirin II. Kesitinde nesnesine ulaşamayan özne için belirsiz bir durum var gibi görülse de bu durum, nesnenin uzak kalma şeklinde yorumlandığında ayrılık ilişkisi yaşandığı ortaya çıkar. Özne ve nesne arasında yaşanan durum sözcüğündeki ayrılık simgesel olarak şu şekilde gösterilir: (Ö ∩ N)

### III. Kesit: Kalbi çalınmış, tanıdık bir şair

**Söylemsel Düzey:** Her bir kesitte iletilmek istenen mesajların bir sonuca varmadığı gibi üçüncü ve son kesitte de diğer kesitlerde olduğu gibi yepyeni bir hikâye anlatılır. Sözceleme öznesinin söylemsel düzeyde ele aldığı üçüncü kesit, aslında şiirin üçüncü bölümünü içermektedir. Sözcüğün alıcısı üçüncü bölümde sözü edilen şairdir. Kesit, şairin tanımlanmasıyla başlar. Bu şairin, Ece Ayhan’la bağı olması muhtemeldir. Ele aldığı öznesini “şair” olarak belirlemesi, kendisine yaptığı açık bir göndermedir. Kalbi



Tablo 4. II. Kesitin Dilbilgisel Zaman İşaretleyicileriyle Anlatı ve Öykü Zamanları

eski bir efsanede kaldığı için kalbini kimseye verememiş içler acısı bir durumu olan şair öznesinin (Ö3) /umutsuzluk/ izleği içindeki en belirgin özne olduğu dikkati çeker.

**Anlatsal Düzey:** Şairi tanımlayan “o” zamiri, *o-nun-ki* biçiminde eklerle türetilerek sözcüğün yerini almıştır. Kalbini asla vermemiş olan bir şair için kalbinin çalınması, metaforik olarak sözcelelemeye gönderme yapar. Anlatı zamanı ile öykü zamanı arasındaki değişimler, dilsel göstergelerin zaman eklerinde kendini gösterir.

*Tanı-r-ım, içler acısı(dır), ver-me-miş, çal-mış-lar, /saklı(dır)* yüklemelerinde dikkati çeken, geniş zamanlı fiiller ve isim soylu sözcüklere gelen geniş zamanlı bildirme eklerinin arasında iki ayrı duyulan geçmiş zaman ekiyle kurulan yüklemdir. *Ver-me-miş* ve *çal-mış-lar* yüklemeleri, üçüncü kesitte anlatılan şair öznesi (Ö3) hakkında geri sapım yöntemi kullanılarak detaylı bilgi vermek için özellikle seçilmiştir. Burada anakronik zaman algısı kırılmamış, sadece kişinin aşk hayatıyla ilgili bilgi vermek için kısa bir geri sapım sağlanmıştır. Barthes'ın (1979: 5) göstergebilimin yapısal dilbilimden kaynaklanan dört ilkesinden ikisi olan “dizge” ve “dizim”, bu şiirde fiillerin ekleri üzerinden anlatı zamanında kendini gösterir. Göstergelerin yatay ve dikey okuması bu kesitte; harf, sözcük, hece, cümle okumaları üzerinden diğerlerinden daha çok hareketin olduğunu kanıtlar. Böylece dil ve biçem konusu ortaya konur. “Dil ile biçem birer nesnedir; yazı bir işlevdir: yaratım ile toplum arasında bağıntıdır.” (Barthes, 1953: 23).

Barthes'ın anlatı kesitlemelerine ek olarak anlatı izlencesi kapsamında Greimas'ın durum sözcüğü; şiirin III. Kesitinde nesnesine ulaşamayan öznenin nesnesinden ayrı kaldığını gözler önüne serer. Anlatsal düzeyde gerçekleşen bu ilişki, şiirin önceki kesitlerinde olduğu gibi bu kesitte de aynıdır ve şu şekilde simgesel olarak ifade edilir: (Ö ∩ N)

### Şiirin Deyişbilimsel Çözümlemesi

Deyiş, bir şairin kelimeleriyle yansıttığı duygularının dizimsel ve dizisel olarak incelenmesinden doğan üslubudur. Mehmet Kaplan (2009:

195) üslubun, sanatçının bütün eserlerine hâkim olan ve kişiliğini belli eden bir unsur olduğunu söylerken; Barthes (2016b: 114) buna “yazınsal etki” adını verir. Şiirde bu deyişleri inceleyen inceleme dalına, *deyişbilim/üslupbilim/biçembilim* (Fr. *Stylistique*) adı verilir. “Bu terimi ilk defa Charles Bally kullanmıştır.” (Özünü, 2016: 71). Stilistik bir inceleme için ele alınan metin, sözcük düzeyi ve fonolojik düzey olmak üzere iki ayrı perspektiften incelenmelidir. Her bir düzeyin, metin okumasında üsluba etkisi belirlenmeli ve böylece yazarın kalemi hakkında sayısal verilerden hareketle bir fikir elde edilmelidir. Sözcük düzeyinde, bir edebî metnin sözcükleri keşfedilirken; fonolojik düzeyde, metindeki artikülasyon sesleri baz alınarak inceleme yapılır (Ruban - Backiavathy, 2016: 59).

“Deyişbilim (üslupbilim/biçembilim/stilistik), Aristo’dan beri süregelen yazınsal dili inceleme çabalarının 20. yüzyılda dilbilimden destek alan biçimsel koludur. Temel olarak ise dört ölçütlük şiir dilini incelemeyi amaçlar: yineleme, önceleme, sapma, koşutluk.” (Gökalp, 2012: 32). Bu dört ölçüte, kimi zaman dilbilimin *karşıtlık* ilkesi de eklenir. Karşıtlıklardan doğan göstergebilim kuramıyla bir çözümleme yapmanın yanı sıra, koşutlukları temel olan deyişbilim kuramı ile de aynı metne yaklaşmak, bir metnin eksik kalan parçalarını tamamlamayı sağlar. Bunların yanı sıra önemli olan bazı ölçütler daha vardır. Yiğit’e (2016: 102) göre “bir şiiri anlamlandırıp tahlil edebilmek için şiirin ölçüsü, ritmi ve uyağı beraberrinde şiirin sanatsal bir bütünlük oluşturan biçimsel öğelerinin yani sözcüklerin, seslerin, metnin dil yapısındaki sapsmaların ve göndermelerin de birlikte ele alınması gerekmektedir. Şiirde deyişbilimsel bir inceleme, şairinin söz varlığına ve kullandığı dilsel göstergelerin şiirinde ne gibi yansımaları olduğunu tespitidir. “Üç Gencin Kalbi” adlı şiirde deyişbilimin; yineleme (Fr. *Répétition*), önceleme (Fr. *Premier plan*) ve karşıtlık (Fr. *Opposition*) ilkeleri yer almaktadır.

### **Yinelemeler**

Yineleme, edebî eserin kimliğini yansıtan ifadelerin tekrarıdır. Yineleme miktarları ve türleri tespit edildiğinde, edebî eserin üzerinde yazarın etkisi belirlenmiş olur. Şiir çözümlemesi için yinelemenin ek veya kelime boyutunda olması çok önemli bir detaydır. Yinelemelerden hareketle anlamsal yapı ortaya çıkar. Ece Ayhan’ın “Üç Gencin Kalbi” adlı şiirinde yapı, sesbilgisel yineleme, ek ve sözcük yinelemeleri olmak üzere yapılan gruplamalardan hareketle yinelemeler tespit edilmiştir.

### **Yapı**

Yinelemeler konusunda ilk başlık *Yapı*’dır. Yapı ile anlamın birbirlerini tamamladıkları bir çözümleme örneği olan “Üç Gencin Kalbi”, deyişbilimin yineleme düzeylerine uygun verilerinin somutluğunu, soyut

anlamda anlam düzeyine taşır. Böylece somuttan soyuta bir izlenim gerçekleşir. Her bölüm, başlıkta adı geçen "üç genç"ten birini anlatır. Şaire göre bu üç genç, onun 'bir yerlerden' tanıdığı kişilerdir. Şairden parçalar içeren ve tanıdığını söyleyerek tanımladığı kişilerin tasviri için üç ayrı bölüm oluşturan şair; ilk bölümde bir gemicinin (Ö1), ikinci bölümde bir oğlanın (Ö2), üçüncü bölümde bir şairin (Ö3) kalp kırıklıklarına değinir.

Mikro okuma yöntemiyle değerlendirildiğinde başlık dahil olmak üzere şiir; 3 bölümden 314 harften, 55 kelimededen, 115 heceden ve 3 cümleden oluşur. Her harfin sesbilgisel değeri ve yinelenme sayıları, metinde kullanılan kelime seçimlerinin de tekrarlanıp tekrarlanmadığı sorusunu akıllara getirir. Bu sorunun cevabına ulaşmak için sayısal verilerden yararlanılarak 314 harfin oluşturduğu 55 kelime incelenmiştir. Her bir kelimenin aynı zamanda dilsel birer gösterge olduğu 55 kelimelik şiirde bahsedilen üç ayrı öznenin betimlemesi, sadece üç cümleden ibarettir. Bu durumda yapılan çözümlemeden; yapısal ve anlamsal açıdan bakıldığında, yapının anlamı doğurduğu sonucu çıkmaktadır. Kişi betimlemesine odaklanılan şiirde, kelime seçimlerinin yapı ve biçimle olan ilişkisi anlamsal boyutta fiillerin az sayıda kullanıldığının göstergesidir.

Harf Sayısı (Boşluklar dâhil)	412
Harf Sayısı (Boşluklar hariç)	314
Kelime Sayısı	55
Sözcük Yoğunluğu	78.18
Cümle Sayısı	12
Dize Sayısı	17
Hece Sayısı	115
Bölüm Sayısı	3

Tablo 5. Yapıya Dair Unsurlar

Yapı unsurunda ele alınacak olan sözlüksel çözümleme doğrultusunda; şiirde isim, sıfat ve fiil olmak üzere üç ayrı sözcük türü görülmektedir. *Genç, kalp, gemici, liman, çocukluk, gibi, hâlâ, oğlan, göz, gönül, güney, deniz, dip, ise, yerinde, gemi, bulutlar, şair, efsane* sözcükleri isim türündedir. İsimlerin anlatıda yer alan durumu belirttiği açıktır. Bu isimler, *bir, üç, derin, yeşil, eski* sıfatlarıyla nitelenerek anlatının betimleme safhası tamamlanmıştır. İsimlerle kurulan düz anlam, sıfatların süslediği anlatıda figüratif yapıyı oluşturmaya başlamış; böylece *dizisel ilişkiler* (Fr. *Paradigmatique*) içinde yananamlar oluşmuştur. Sıfatların içinde en çok tekrarlanan *bir* (x6) sözcüğü diğer kelimelerin %10.90'lık kısmını oluşturur. Fiiller ise; *tanırım, bırakmış, kaybolursa, ağlar, gidecek, arar durur, vermemiş, çalmışlar* olmak üzere isimlerden sonra en çok kullanılan grupta yer alır.

## Sesbilgisel Yineleme

Şiirin yapısından sonra, yineleme başlığı altındaki ikinci unsur Sesbilgisel Yineleme'dir. Burada inceleme konusu yapılan *ünlü seslerin tekrarı* (Fr. *Assonance*) ve *ünsüz seslerin tekrarı* (Fr. *Allitération*), şiir metninin başından sonuna hâkim olan duyguyu ön plana çıkaran isim, sıfat ve fiillerde kendini göstermektedir. Arıkan'ın (2016: 64) aktardığına göre; "Düşgün'ün (2011: 94) belirttiği gibi 'deyişbilimde kullanılan sesbilgisi alanı, şiirin ve metnin ses ile anlam arası ilişkisini şiirin sesbilgisel tablosunu ve deyiş özelliğini ortaya koymaktadır'. Ayrıca 'şiirde ses ile anlam arasında doğrudan ilişki kuran kuramcılar; ses simgeciliği konusuna eğilmekte ve parça üstü olarak tabir edilen, vurgu, ses yüksekliği, kavşak, ezgi gibi öğeleri incelemektedirler'." Özünlü (2001: 45) dilbilimcilerin ses ve anlam arasındaki ilişkiyi birçok dildeki metinlerde ve özellikle de *ses anlama simgeciği* (Fr. *Synesthétique*) yoluyla araştırdıklarından bahsederken, Türkçe'de böyle bir çalışmanın yapılmadığından yakınmaktadır.

Başlık dâhil olmak üzere şiirin tamamında 133 ünlü bulunmaktadır. Kullanım sıklığına göre ünlülerin dağılımına bakılacak olunursa kalın ünlülerin gösterimi [ /a/ (x36), /ı/ (x12), /o/ (x4), /u/ (x9) ] olmak üzere toplam 61, ince ünlülerin gösterimi ise [ /e/ (x26), /i/ (x40), /ö/ (x2), /ü/ (x4) ] olmak üzere toplam 72 kez tekrarlandığı dikkati çeker. Genel olarak ünlü yinelemesi, en çok yinelemeden en aza doğru şu şekilde ifade edilir: [ /i/ (x40), /a/ (x36), /e/ (x26), /ı/ (x12), /u/ (x9), /o/ (x4), /ü/ (x4), /ö/ (x2) ]. Kırk kez yinelenerek şiire hâkim olan /i/ sesi, naif duyguların anlatıldığı kelimelerde varlık gösterir. Ece Ayhan'ın şiirinin derinliklerinde esen rüzgârın naif ve kırılğan olması, o rüzgârı tasvir eden sözcüklerin de en az o tatlı esen rüzgâr kadar içe işlemeden kaynaklanır. Dikkat edilecek olunursa kelimedeki kalın bir ünlü bile yer alacak olsa, /i/ sesinin kelimeye kattığı değer okuyucuda her zaman daha yumuşak algılandığı görülür. *Bir, gemici, kalbini, çocukluğundaki, gibi, gidecek, derin, yeşil, denizlerinin, dibi, kalbi, ise, yerinde, birine, gemi, şair, onunki, içler, vermemiş, eski* kelimelerini bir veya birkaç kere kullanarak şiirdeki duygu durumuna ve anlatılan üç öznenin hislerine öncelik veren şair, kelimeleri araç edinerek şiirine romantik bir üslup katar.

Otuz altı kez tekrarlanan /a/ sesi ikinci sıradadır. Sonra yirmi altı kez tekrarla /e/ sesi gelir. Şiirde /ı/ sesi ise on iki kez yinelenir. Bu verilerden hareketle şiirin bütününde /e-i/ ince seslerinin (x66) kez, /a-ı/ kalın seslerinin ise (x48) kez tekrarlandığı tespit edilmiştir. Böylece şiirde, ince-düz seslerle oluşan kelimelerin diğerlerine göre daha sık kullanıldığı görülür<sup>2</sup>. Bunun sebebi

<sup>2</sup> "Bu iki ünlü ses Türkçenin de en çok kullanılan iki ünlü sesi olmasının yanında kalınlık-incecik bakımından bir karşıtlık oluşturmaktadır. Ancak bu ses karşıtlığında sözcüklerde kullanım açısından a sesi baskın çıkmaktadır." (Şahiner, 2018: 32).

ise, izleği itibariyle romantizmin hâkim olduğu şiirde duygusal içerikli sözcüklerle tanımlanan üç ayrı öznenin betimlemesi sırasında şairin okuyucuya iletmek istediği bilinçaltı mesajlardır. Şiire ince-düz seslerin hâkim olduğu görülse de, kalın sesler de yumuşak ünsüzlerle asimilasyona uğrayarak şiire naif, zarif ve yumuşak bir his vermiştir. Örneğin, *kalbini* kelimesindeki /a/ sesleri kalın ünlü olmasına rağmen /l/, /b/ ve /n/ yumuşak ünsüzleriyle bir arada kullanılarak asimile edilmiş ve daha yumuşak bir ifadeye bürünmüştür. Ayrıca bir diğer önemli veri ise kalın- yuvarlak seslerin 13 kez tekrarlandığı [ /o-u/ (x13)] şiirde ince-yuvarlak seslerin sadece 6 kez yinelenmiş [ /ö-ü/ (x6) ] olmasıdır. Yuvarlak seslerin kullanıldığı kelimeler, okuyucuya korku veren ve hayrete düşüren göstergeler olduğu için; şairin bu şiiri teması bakımından böyle kelimelerin kullanım alanı bulabileceği bir düzlem ifade etmemektedir. Şiirde ünlü seslerin tekrarı şu şekilde özetlenebilir:

Ünlüler	Başlık	I. Bölük	II. Bölük	III. Bölük	Toplam
/a/	x1	x17	x7	x11	x36 kez
/e/	x1	x3	x15	x7	x26 kez
/i/	x2	x13	x16	x9	x40 kez
/ı/	-	x4	x2	x6	x12 kez
/o/	-	x2	x1	x1	x4 kez
/ö/	-	-	x2	-	x2 kez
/u/	-	x4	x4	x1	x9 kez
/ü/	x1	-	x3	-	x4 kez

Tablo 6. Bölüklere Göre Asonans

Sesbilgisel yinelemelerden ünsüz seslerin kullanımı da şiire hâkim bir diğer unsurdur. Şiirin tamamında 175 ünsüz ses yer alır. Bunlardan 41 tanesi sert, 125 tanesi ise yumuşak ünsüzlerdir. Şiirdeki atmosfere ve anlatılan hâkim duyguya uygun olarak yumuşak ünsüzlerin sayıca fazla olduğu dikkati çeker. Yumuşak sessizlerin (b, c, d, g, ğ, j, l, m, n, r, v, y, z) bulunduğu kelimeler sayıca, sert sessizlerin (ç, f, h, k, p, s, ş, t) tekrar edildiği kelimelerden çoktur. Sert sessizlerden oluşan kelimelerin sayıca az olması, şiirin yumuşak geçişinden ve naif üslubundan kaynaklanmaktadır. Şair, böyle kelimeleri bilinçli seçmiştir.

Ünlüler	Başlık	I.Bölük	II.Bölük	III.Bölük	Toplam
/b/	x1	x7	x6	x4	x17 kez
/c/	x1	x3	x1	x1	x6 kez
/ç/	-	x1	-	x2	x3 kez
/d/	-	x3	x7	x1	x11 kez

/f/	-	-	-	x1	x1 kez
/g/	x1	x3	x5	-	x9 kez
/ğ/	-	x2	x1	-	x3 kez
/h/	-	x1	-	-	x1 kez
/k/	x1	x6	x2	x5	x14 kez
/l/	x1	x8	x8	x7	x24 kez
/m/	-	x5	x3	x4	x12 kez
/n/	x2	x5	x11	x5	x23 kez
/p/	-	-	-	-	-
/r/	-	x6	x13	x6	x25 kez
/s/	-	x1	x1	x5	x7 kez
/ş/	-	x1	-	x3	x4 kez
/t/	-	x1	x2	x1	x4 kez
/v/	-	-	x1	x1	x2 kez
/y/	-	x3	x4	-	x7 kez
/z/	-	-	x2	-	x2 kez

Tablo 7. Bölüklere Göre Aliterasyon

Bölüklere göre ünlü ve ünsüz seslerin yinelemeleri, o bölümde anlatılan hikâyenin derinliğiyle ve duygusal yönüyle doğru orantılıdır. Ses yinelemelerinde dikkati çeken ise kelimelerin başında, ortasında ve sonunda görülerek farklı sözcük türleri içinde yerlerini almış olmalarıdır. Ünlü ve ünsüz sesler, anlamın inşası noktasında sözcemele öznesinin şiir dilini ortaya koyar. Ece Ayhan'ın üslubu, seçtiği sıfat ve isimler üzerinden kiplikler doğurur. İçe dönük şiir yapısıyla İkinci Yeni'nin saklı dünyası, sözcesinin dilsel göstergeleri üzerinden kelimelerinde ve seslerinde varlık gösterir.

### Noktalama

Sesbilgisel yineleme konusunda, üzerinde ilk durulması gereken unsur noktalama değildir. Noktalama; metnin duraklarını, vurgularını ve tonlamalarını okuyucuya bildiren ikaz işaretidir. Özellikle şiir türünde noktalama,



anlamı bir alt satırla birleştirilerek okunan dizeleri ortaya çıkarma konusunda bir ikaz bildirir. Ece Ayhan'ın şiirlerinde noktalama işaretlerine önem verdiği ve doğru yerlerde kullandığı açıkça fark edilir. "Üç Gencin Kalbi" adlı hüznü şiirinde, noktalama işaretlerini kullandığı veya kullanmadığı dizeler; anlamını bir alt dizeye birlikte okunduğunda tamamlayan cümlelerdir. Şiirde yinelenen toplam noktalama işareti sayısı 16'dır. İşaretlerin çeşitli olmadığı görülmekle birlikte, dört ayrı noktalama işaretine yer verildiği tespit edilmiştir. Noktalama işaretlerinin çeşidinin üç bölüklük bir şiir için az olduğu, buna rağmen kullanılan virgül, nokta, soru işareti ve üç nokta işaretlerinin şiir dilini oldukça etkilediği tespit edilmiştir. Şairin bu bilinçli seçimi, onun şiirinin izleklerini iyi yansıtmaya ve okuyucunun tamamlayabileceği anlamsal boşluklar bırakmasına etki etmiştir. Şairin şiir dilinin oluşumunda en çok başvurduğu noktalama işaretinin virgül, en azının ise soru işareti olduğu gözlenmiştir.

Sözceleme öznesi, noktalama işaretlerinden en çok virgüli (x11) kullanmıştır. Birinci bölümde üç, ikinci ve üçüncü bölümlerde ise dörder tane virgül kullanmış, bunları özellikle sıralı cümleleri ayırmak için tercih etmiştir. Öznelerinin (Ö1, Ö2, Ö3) yarıda kalmış sevdalarını ve umutsuzluklarının onlara yaşattığı elemi ele alan bir şiirde virgüllerin diğer noktalama işaretlerine göre daha çok kullanılması, öznelerin nesnelere söyleyecekleri sözlerin yarım kaldığı ve daha devamının geleceğini çağrıştırmaktadır. Ancak virgüller, pasif konumda yer alan özneler için söylene-memiş sözleri sembolize eder.

Noktalama işaretleri içinde en az kullandıklarından biri olan nokta (x2), şairin öznelerinin kalplerinde tamamlayabildikleri çok az şey olduğunun göstergesidir. Hep yarım kalan ve onlara üzüntü veren sevdaları nedeniyle üzülen ve /umut-/umutsuzluk/ ekseninde gidip gelen özneler için noktalanacak sadece iki eylem vardır. Birinci bölümde gemicinin tasviri sırasında dize sonlarında nokta kullanılmamıştır. Kalbini bir limanda bırakmış olan ve almaya gitme planları yapan bir gemici için henüz hiçbir şey bitmemiş olduğundan, şair nokta kullanmaktan kaçınmış, yorumu okuyucuya bırakmıştır. İkinci bölüm, şiirin tamamında kullanılan noktaların hepsinin bulunduğu kısımdır. Şiirin ikinci öznesi (Ö2), hala yerinde olan kalbini birine vermeye gidecek olan ama bulutlardan gemi aradığı için bir türlü bulamayan bir oğlandır. Bu oğlanın durumu anlatılırken, diğer bölümlerdeki öznelerde rastlanmayan şekilde iki ayrı tasviri cümlede nokta kullanılmıştır. Şairin bu bölümdeki kurgusunda kullandığı noktalar, oğlanın kalbinde başlayıp sonlanmamış olan durumun kendi dışındaki faktörlerden dolayı (buluttan gemi aramak gerçekleşmeyecek bir hayal olduğu için) sonlanmak zorunda kaldığının ifadesidir. Üçüncü bölümde noktaya rastlanmamıştır. Bu durum da ilk bölümde olduğu gibi yorumlanmaya müsaittir.

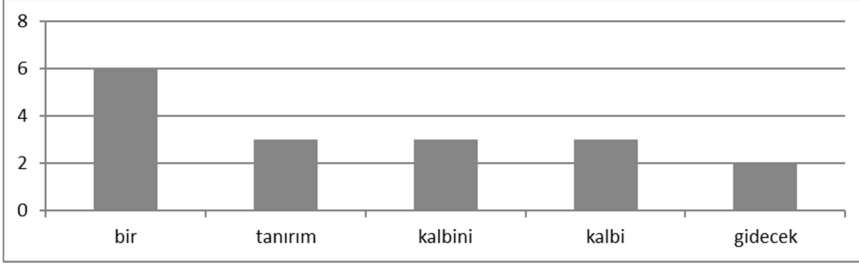
Şairin sadece ilk ve son bölüklerde yinelediği noktalama işareti üç noktadır (x2). İki ayrı yerde yinelenen bu işaret, cümlede anlamın tamamlanmadığı ve düşünme kısmının sözcülemenin alıcısına bırakıldığı anlamsal boşluklar yaratması bakımından diğer noktalama işaretlerinden daha ilgi çekicidir. Şiirde sözcülemenin alıcısı konumundaki okuyucunun asıl odak noktası, ilk bölükteki gemicinin “Kalbini almaya gidecek hâlâ...” biçiminde umutlu ve umutsuz olmak arasına sıkışıp kaldığını bildirdiği dize ile son bölükteki “Kalbi eski bir efsanede saklı...” dizesidir. Her iki dize, alt alta yazılıp okunduğunda aslında ilk ve son bölüklerin ana fikirlerinin aynı olduğu ve bunların birbiriyle örtüştüğü sonucuna varılmaktadır. Sözcüleme öznesinin kimi zaman okuyucuyla konuşurcasına kaleme aldığı dizelerin sonlarında pek sık rastlanan soru işareti (x1), bu şiirde sadece ilk bölükteki üçüncü dizede kendini göstermektedir. Bu durum sözcüleme öznesinin, sözcülemenin alıcısına iletmek istediği mesajların çelişkisiz olduğuna dair kanıtlar ileri sürer. Kalbini herhangi bir limanda bırakan bir gemici için anlatıcının araya girerek “Ya kaybolursa?” şeklindeki kaygısını dile getirmesi, anlatıcının aslında özne (Ö1) ile özdeşleştiği gerçeğini yansıtır.

### Ek/Sözcük Yinelemeleri

Noktalamalardan sonra önemli bir diğer unsur ise yinelenen ses birimlerin tespit edilmesidir. Sözcük düzeyinde yinelemelerde, başlık dâhil olmak üzere inceleme yapıldığında en çok yinelenen sözcüklerin *kalp* (3+3=6 kez) ve *bir* (x6) olduğu görülür. Öncelenen ifade olarak yineleme unsuruna dönüşen bu sözcük; başlıkta bir, ilk bölükte iki, ikinci bölükte bir, üçüncü bölükte iki kez kullanılmıştır. Her bölükte eşit olarak dağıtılarak kullanıldığı düşünülen *kalp* kelimesine ikinci bölükte bir kez rastlanması bir eksiklik değildir. Şair, burada *kalp* kelimesinin eş anlamlısı olarak *gönüllü* kullanmayı tercih etmiş ve aynı anlama geldiğinden dolayı simetrik dağılıma söyleyiş güzelliği katarak uymuştur.

*Bir* sözcüğünün başlıkla birlikte altı kez yinelenmesi, öznelerin tasvirleri ve uzamsal boyutta nerede olduklarının belirtilmesinde kullanılan bir sayı sıfatı görevindedir. İlk olarak belgisizlik anlamı kattığı düşünülse de başlıkta belirtilen asıl sayı sıfatlarından *üç* sözcüğünün *genç* ismini nitelmesi ve şiir dizelerinin başındaki *bir* sözcüklerinin toplamına eşit olması gibi sebeplerden dolayı belgisizlik anlamını yitirir. Çünkü bu özneler (Ö1, Ö2, Ö3), şairin tanıdığı kişiler oldukları için “belirli” ve bilinen kişilerdir. Bu üç genci niteleyen *bir* sıfatının dışında kalan ve arkasından gelen *liman*, *gemi*, *efsane* sözcüklerine bilinmezlik anlamı yükleyen *bir* sıfatı ise belgisiz sıfattır. Bunlardan hareketle, altı kez yinelenen *bir* sözcüğünün diğer sözcükler içinde kullanımı %10.90, üç kez yinelenen *tanırım* sözcüğünün %5.45, üç kez yinelenen *kalbini* sözcüğünün %5.45, yine üç kez

yinelenen *kalbi* sözcüğünün %5.45 ve iki kez yinelenen /gidecek/ fiilinin oranı %3.63'tür.



**Tablo 8.** Yinelenen Sözcüklerin Değerleri

Uyak düzeni açısından incelenecek olunursa, Leech'in (Özünü, 2016: 76-77) şiirsel sözdizimi ile ilgili önerdiği dört ana nedenden olan "şiirde uyak kullanımının devrikleştirmeye etki ettiği" gerçeği bu şiirde açıkça görülmektedir. Uyak düzeni, ses yinelemelerini barındırmaması ve uyak, redif gibi öğeleri içermemesinden dolayı İkinci Yeni şiirinin söyleyiş yapısına uygundur.

### Öncelemeler

Şiirde yinelemelerden sonra en çok başvurulan deyişbilim unsuru öncelemelerdir. Bu başlık kapsamında incelendiğinde şiirde sesbilgisel, biçimbilgisel, sözdizimsel ve anlamsal öncelemeler olmak üzere dört ayrı önceleme türü tespit edilmiştir.

### Sesbilgisel Öncelemeler

Öncelenen ünsüz sesler; [ /l/ (x23), /n/ (x22), /b/ (x14), /m/ (x12), g-ğ (x10), /d/ (x10), /y/ (x6)]'dir. En çok /l/ sesinin kullanıldığı görülür: *kalp, liman, kaybolursa, ağlar, çocukluğundaki, almaya, hâlâ, yeşil, gözlü, oğlan, gönlü, denizlerinin, kalbi, bulutlardan, içler, kalbini, asla, çalmışlar, kalbi, saklı*. Öncelenen ünlü sesler; [ /i/ (x40), /a/ (x36), /e/ (x25), /ı/ (x12)]'dir.

En çok öncelenen /i/ sesidir: *gencin, kalbi, bir, gemici, kalbini, bir, limanda, çocukluğundaki, gibi, kalbini, gidecek, bir, derin, yeşil, denizlerinin, dibi, kalbi, ise, yerinde, birine, gidecek, bir gemi, bir, şair, onunki, içler, kalbini, vermemiş, kalbi, eski, bir*. Diğerleri sayıca daha azdır. Şiirde ince-düz seslerin öncelenmesinin nedeni, naif duyguların ifade edilmesidir. Yankı yapan ve yansımali sözcüklere yer verilmemiştir.

### Biçimbilgisel Öncelemeler

"Üç Gencin Kalbi" adlı şiirde başlık-içerik ilgisi kurulacak olursa ilk dikkati çeken, üç ayrı bölükte "Bir ... tanırım" şeklinde yinelenen söz-

cüklerden oluşan sayısal ifadelerin toplamının başlıkta belirtilmiş olmasıdır. Yineleme başlığı altında da bahsedilen, şiirde biçimbilgisel önceleme ifadesi olarak dikkati çeken şey; her üç bölümde tanındığı söylenen “bir” gemici (1), “bir” oğlan (1) ve “bir” şair (1) sayısal olarak toplandığında; başlıktaki “üç” genç sıfat tamlamasında yer alan rakam elde edilmesidir ( $1+1+1=3$ ). Böylece “bir” ifadesi, belgisiz sıfat değil, asıl sayı sıfatı olarak belirlilik anlamı katar. Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere, sözcelemenin alıcısı şiir okumaya başlarken neyle karşılaşacağına dair hazırbulunuşluk sahibi olur.

Tanıtilan gemici (Ö1), oğlan (Ö2) ve şair (Ö3) öznelerinin hepsinin ortak özelliğinin “genç” yaşta kişiler olması, aşkın gençlikte insanı daha çok etkilediğine yönelik bir örtük gönderme özelliği taşımaktadır. Şiirde biçimde öne çıkan görsel önceleme öğelerine dair belirgin bir görsellik göze çarpmaz.

### Sözdizimsel Öncelemeler

Öncelenen öğelerin cümle içindeki konumları ve aslında bulunmaları gereken konumlar incelendiğinde, sözcenin doğru anlamlar ifade ettiği ortaya çıkar. Bu durum anlam bakımından sorun yaratmasa da biçim için kimi zaman bir sorun teşkil edebilir. “Sorun; her şeyden önce bir bağıntı, dolayısıyla bir yapı sorunudur.” (2018: 50). Bu sorun eksilteli yapıların tespitiyle düzeltilir. Ayrıca eksilteli yapılar üzerine çalışılacak olunursa, ilk ve son bölümlerde iki ayrı cümlede üç nokta ile biten dizelere rastlansa da bunlar, yükleme sahip oldukları için eksilteli yapıya uymamaktadır.

Eksilteli yapılara başvurulmaması tamamen şairin bilinçli seçiminden kaynaklanır çünkü şairin bu şiirdeki amacının sezdirip hissettirmekten çok, üç gencin hikâyeleri üzerine düşündürmek olduğu kanısınadır. Sözdizimsel önceleme olarak görülen soru cümlesi, şairin şiirlerinde de sık sık kullandığı bir biçimdir. “Ece Ayhan, yaşamda ve düşüncede sorgulamaya, soru sorabilmeye önem veren bir şairdir. Şiirlerinde soru cümlelerine fazla sayıda yer vermesi, bu durumun bir yansıması olarak değerlendirilebilir.” (Kul, 2007: 458). “Ya Kaybolursa?” diye soran şair, aynı zamanda {-sA} dilbilgisel zaman işaretleyicisinin kullanıldığı şart cümlesinin öncelemesine de başvurmuştur.

### Anlam Öncelemeleri

Anlam öncelemeleri, söz sanatlarıyla ortaya çıkan yapılardır. Barthes’a (2016b: 192) göre “söz sanatları, eğretilmeler, sözcük oyunları, atarlardan kalma *ikili göstergelerdir*.” Şiirdeki söz sanatları incelenecek olunursa, yedi ayrı sanatın varlığı dikkati çeker. Bu sanatlar şöyle sıralanabilir;

Tekrar sanatı; birinci bölümde "bir" kelimesi iki, ikinci bölümde bir tanesi "birine" sözcüğünün içinde geçmek üzere üç, üçüncü bölümde iki kere tekrarlanmasıyla toplam 6 kez kendini gösterir. Bu tekrar, anlam ön-çeleme olarak şiire belgisizlik değil; belirlilik anlamı katar.

İstifham sanatı, şairin cevabını bildiği bir soruyu sözcülemenin alıcısına yöneltmesiyle sadece ilk bölümde üçüncü dizede "Ya kaybolursa?" biçimiyle görünür. Soru işaretinin dize sonuna konması ve cümledeki anlamı nedeniyle okuyucunun doldurmasını istediği boşluğu sezdirmesi ile şair istifham sanatını şiirin en başında ortaya koyarak devamında okuyucuya soru sorma amacı gütmeyiz.

Benzetme anlamı içeren teşbih sanatı, birinci bölümün dördüncü dizesinde "gibi" edatını da içererek benzetmenin yönü ve edatı unsurlarını başarılı şekilde gösterir: "Ağlar çocukluğundaki gibi". İkinci bölümde ise teşbih çeşitlerinden, benzetme edatının bulunmadığı teşbih-i belîğ türüne rastlanmaktadır. "Gönlü güney denizlerinin dibi" şeklinde belirtilen mısra, Ö2'nin sevgi dolu geniş gönlü, "gibi" edatı olmaksızın mısralaştırılmıştır. Oysaki bu mısra şu şekildedir: "Gönlü güney denizlerinin dibi (gibi)".

Tenasüp sanatı şiirin tamamına hâkimdir. *Gemi, gemici, liman, derin, deniz dibi, gemi, deniz* sözcükleri arasında anlam bakımından öncelenen bir uzam ulamı dikkati çekmektedir. Şairin bu söz sanatını kullanmasının nedeni, anlamını öncelediği uzam ulamı olarak *deniz* göstergesinin üç ayrı öznenin gönülleriyle ilişki kurmasıdır. Gemicilerde seyahat eder, genç oğlan denizlerden bir gemi bulmak isteyerek sevdiğine (N2) ulaşmaya; şair ise deniz kadar sonsuz kelimeleriyle efsane bir aşkı anlatmaya çalışır.

Tezad, birinci bölümde "Kalbini almaya gidecek hâlâ..." dizesinde geçen *al-* fiili ile ikinci bölümdeki "(Kalbini) Birine vermeye gidecek" cümlesindeki *git-* fiili arasında zıt anlamlı bir bağ kurar.

İstiare söz sanatına, üçüncü bölümde şairin geçmişte kalan efsane aşkına gönderme yapan "Kalbi eski bir efsanede saklı..." dizesi uymaktadır. *Efsanede* kelimesi ile "bir aşk efsanesi" kastedilmektedir.

Son olarak mecaz-ı mürsel ise, sadece ilk bölümde "Kalbini bir limanda bırakmış" ve "Kalbini almaya gidecek hâlâ..." dizelerinde görülmektedir. Somut anlamda bir kalbin limanda bırakılamayacağı için, "o limanın ait olduğu şehirdeki bir insan" çağrıştırılmış, o insandan "kalbini almaya gitmek" ise belki bir son konuşmanın gerçekleşme planıdır.

## Karşıtlıklar

Değişimsel çözümlemede yineleme ve öncelemeden sonra karşıtlık ögesi gelir. Karşıtlık öğeleri tespit etmek, şiir dilinin konuşma diliyle alakasını kurmakla gerçekleşir. Leech şiir diliyle günlük dil arasındaki ilişkiyi üç açıdan belirleyerek sapmalar konusunda karşıtlıklardan da bahseder (Aksan, 1995: 53). “Kalbini almaya gidecek bir gemici” ile “kalbini birine vermeye gidecek bir oğlan”ın anlatıldığı iki bölümde *alma* ve *verme* fiillerinden türemiş isimler, {-A} yönelme ekinin eklenmesi ve araya giren -y koruyucu ünsüzünün etkisiyle şiirde yerini alır. Böylece iki karşıtlık eylem soylu sözcük olma özelliğini taşır ve Barthes’ın “mana=sözcük” (2018: 147) denklemi kendini sağlamış olur. Sözcüklerin her biri, hatta karşıtlık sözcüklerin her biri bir mânâ, yeni bir sözcüdir.

## Sonuç

İkinci Yeni’nin önde gelen isimlerinden Ece Ayhan’ın “Üç Gencin Kalbi” adlı şiirini birbirine karşıtlık olan göstergebilim ve deyişbilim kuramlarını bir arada kullanarak çözümlemek, her iki kuramın da çözümlemede birlikte kullanılmasının ne kadar önemli olduğunu gösterir. Göstergebilimsel çözümlemede ilk dikkati çeken; çapkınlığı ve her limanda bir sevgiliyi geride bırakmayı örtük olarak sezdiren “gemicilik” mesleğinin şairin bilinçli olarak seçtiği bir gösterge olmasıdır. *Liman* göstergesi ise, Romantik edebiyatta aşk maceralarının uzam ulamı olarak hafızalara kazınmıştır. Birinci kesitte anlatılan gemici (Ö1), kalbini bıraktığı limana yine kalbini almak için gidecektir ama gidememiştir. Bu eylemi öznenin, kavuşmayı amaçladığı sevgilisinden (N1) ona yaşattığı hüznü dolayısıyla aslında ayrılmak istediğinin göstergesidir. Bu nedenle özne, nesnesine kavuşamamış sayılmaktadır (Ö1 ∩ N1). İkinci kesitte tasvir edilen genç oğlan (Ö2), tıpkı ilk kesitte anlatılan gemici gibi kalp sızısı yaşamaktadır. Onun farkı, kalbinin güney denizlerinin dibi kadar derin olmasıdır. Büyük bir sevgiyi içinde barındırabilecek kadar büyük yüreği olan bu genç, şimdilik yerinde duran kalbini vermeye gidecektir. Bu nedenle kendini /umutlu/ hissetse de bölümün sonunda sevdiğine (N2) kavuştuğuna dair bir belirtke olmadığı için kavuşamadığını düşünmek mümkündür (Ö2 ∩ N2). Üçüncü kesitte şairin kendisinde gönderme yaptığı düşünülen öznesi bir şairdir (Ö3). Bu şairin derdi ise, aklının ve kalbinin eskilerden bir efsanede kalmış olmasıdır. Bu durumda nesnesine kavuşamamış olduğu açıkça görülür (Ö3 ∩ N3). Aslında her üç özne de (Ö1, Ö2, Ö3) aynı nesnenin peşindedir (N1=N2=N3). Hepsinin ulaşmak istediği örtük nesne sevgidir. Bu nedenle anlatılan kalp kırıklıklarının altında yatan sevgili imajının görseelliğine yer verilmemiştir. Ece Ayhan, şiirinin göstergeleri vasıtasıyla anlatı-anlatıcı

meselesini zaman ve uzam ulamına yer vermeksizin kurgular. Göstergebilimin verileriyle çözümlenen şiir, okuyucuya özneler ve nesnelarası geçişleri göstergeler üzerinden göstermektedir.

"Üç Gencin Kalbi", üç ayrı kesitte göstergebilimsel çözümlemeye veri verecek ölçütlere sahip olmasının yanı sıra deyişbilimsel çözümleme ile de incelenebilecek bir şiir olma özelliği taşır. Başlığı da dâhil edecek şekilde yapılan harf, hece, ek, sözcük, cümle, dize, noktalama işareti gibi bir şiirde şairinin üslubuna etki edecek dilbilim göstergeleri sayısal olarak gözden geçirildiğinde, bu şiirdeki sözcük yoğunluğunun 78.18 olduğu görülür. Sözcük çeşidi olarak; isim, sıfat, edat, bağlaç, zamir ve fiillere yer veren şiir; 3 bölüm, 17 dize ve 12 cümleden oluşmaktadır. Toplam elli beş kelimenin içinde en çok yinelenen iki sözcük *bir* ve *kalp* tir. Şiirin muhtevası ve /umut/- /umutsuzluk/ izlekleriyle örtüşen bu iki sözcüğün diğerlerine göre kullanımları sırasıyla %10.90 ve %5.45'tir. Bu oranlar içinde *kalp* sözcüğüne III. tekil kişi iyelik ekine eklenen belirtme ekiyle oluşan *kalp-i-n-i* (x3) ve sadece iyelik eki getirilerek ortaya çıkan *kalp-i* (x3) şeklindeki kullanımlar dikkati çeker. Ayrıca şiirde geçen aliterasyon (x166) ve asonansların (x134) uzun heceli kelimeler oluşturması da önemli bir göstergedir. Ünlüler, sözcük başında sadece iki sözcükte görülür. Dize içinde yinelenen ünlülerin ise ince ünlülerden oluştuğu dikkati çeker. En çok yinelenen ünlü ses /i/ (x40)'dir. İnce ünlülerin sık yinelenmesi, şiirde ahengi sağlayarak kalp sancısı çeken gemici (Ö1), oğlan (Ö2) ve şair (Ö3) öznelerinin naif kalbi duygularını ve fiziksel-ruhsal yapılarını anlatmasından kaynaklanır. Başlık dâhil olmak üzere sözcük başında toplam 8 kez yinelenen sert ünsüzler; [/k/ (x6) ve /ç/ (x2)]'dir. Sözcük başındaki yumuşak ünsüzlerden (toplam 21 kez); [/b/ (x6); /y/ (x3), /d/ (x4) ve /g/ (x8)] kez tekrarlanmıştır. Buradan anlaşılır ki, şairin yumuşak ünsüzleri ve ince ünlüleri daha çok kullanmayı tercih etmesinin sebebi, şiirdeki üç gencin kalbiyle ilgili naif motifleri işlemek istemesidir. Ece Ayhan'ın noktalama işaretlerini her dize sonunda kullanmadığı bu şiirinde en çok yinelenerek öne çıkan virgül (x11) dır. Üç ayrı öznenin üç ayrı duygu durumunu virgüllerle ayırarak sıralı cümleler vasıtasıyla anlatan şair, en az soru işaretini yalnızca bir kez kullanmıştır. Bu demektir ki şairin okuyucuya sormak istediği herhangi bir sorusu yoktur çünkü anlatıcı konumundaki şair her bilgiye hâkimdir. Her ek, sözcük, ses yinelemesinin aynı zamanda bir önceleme olduğu şiir, üç ayrı gencin kalplerini /almak/-/vermek/-/çalmak/ karşıtlığı üzerinden deyişbilimin ilkelerini açıklar. Öncelenen unsurun yinelemeler olduğu dikkati çeker. Dilbilimsel sapmanın örneklerinin görülmediği şiirde; en çok kullanılanı tekrar olmak üzere istifham, teşbih, teşbih-i belîğ, tezdad, istiare, tenasüp, mecaz-ı mürsel söz sanatları vardır.

**KAYNAKLAR**

- AKSAN, Doğan (1995), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yay., Ankara.
- ARIKAN, Arda (2016), “Dilimizde Seslerin Olumluluk/Olumsuzluk Duygusunu Yansıtmaları Üzerine Bir Deney: Şiirde Bir Üslûpbilim Çalışması”, *XVI. Değişibilim Sempozyumu (6-7 Ekim 2016) Bildiriler Kitabı*, Antalya, s. 62-70.
- AYDIN, Hasene (2016), “Yazınsal Metinlerde Dil Bilgisel Zaman İşaretleyicileri Üzerine”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 5(4), 1716-1730.
- AYHAN, Ece (2016), *Bütün Yort Savul’lar*, YKY, İstanbul.
- BARTHES, Roland (1953), *Yazının Sıfır Derecesi*, Metis Yay., İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (1979), *Göstergebilimin İlkeleri*, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- \_\_\_\_\_ (2006), *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı*, Çev.: Şule Demirkol, YKY, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (2016a), *S/Z.*, Sel Yay., İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (2016b), *Göstergebilimsel Serüven*, YKY, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (2018), *Çağdaş Söylenler*, Metis Yay., İstanbul.
- DOĞAN, Mine Nihan (2018), “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Huzur Adlı Romanının Göstergebilimsel Çözümlemesi”, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- GEÇGEL, Hulusi (2002), “İkinci Yeni Şiirinin Çevresinde Ece Ayhan”, Basılmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne.
- GÖKALP, Güzin Gonca (1998), “Göstergebilim Açısından Bir Şiir Değerlendirmesi: ‘Bir Sözlükte Kitap Adları’”, *Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı*, Türk Diyanet Vakfı Yay., Ankara.
- \_\_\_\_\_ (2012), “‘Kerem Gibi’ Şiirine Değişibilimsel Bir Bakış”, *Şerif Aktaş’a Armağan*, Kurgan Edebiyat Yay., Ankara.
- GÜNAY, Doğan (2018), *Bir Yazınsal Göstergebilim Okuması: Kuyucaklı Yusuf*, Papatya Yay., İstanbul.
- KIRAN, Ayşe ve KIRAN, Zeynel (2007), *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yay., Ankara.
- KUL, Erdoğan (2007), “Ece Ayhan’ın Şiirleri Üzerine Bir Araştırma”, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- LEECH, Geoffrey N. (1969), *A Linguistic Guide to English Poetry*, Longman, London.
- \_\_\_\_\_ (2006), *A Glossary of English Grammar*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- ÖZÜNLÜ, Ünsal (2001), *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual Yay., İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (2016), “Değişibilimde Yazınsal Değerlerin Bulunması”, *XVI. Değişibilim Sempozyumu (6-7 Ekim 2016) Bildiriler Kitabı*, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, s.71-99.



- RİFAT, Mehmet (2013), *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.
- RUBAN, A. Fredrick. - Bhagavathy, Helen Unius (2016), "Lexical and Phonological - Two Levels of Stylistics: An Analytical Study of Ted Hughes' Poems", *International Journal of Academic Research and Development*, Vol. 1, I. 3, p. 59-64.
- SELÇUK, Ali (2004), "İkinci Yeni'nin Poetikası", Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi, Adana.
- ŞAHİNER, Derya (2018), "Gülten Akın'ın Şiirlerine Deyişbilimsel Bir Yaklaşım: Beni Sorarsan", Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
- YİĞİT, Burak (2016), "A Stylistic Analysis of Ömer Lütfi Mete's 'Gülce' within the context of Language, Sound and Aesthetic Qualities of the Poem", *XVI. Deyişbilim Sempozyumu (6-7 Ekim 2016) Bildiriler Kitabı*, Akdeniz Üniversitesi, Antalya, s. 100-114.



## FERİT EDGÜ'NÜN KAÇKINLAR'INDA ŞİDDETİN YANSIMALARI

“Ferit Edgü'nün Kaçkınlar'ında Şiddetin Karanlık Yüzleri Üzerine Bir İnceleme” adlı makale, 2-5 Eylül 2020 tarihlerinde Bandırma Onyedli Eylül Üniversitesi'nde düzenlenen 2nd International Congress on Academic Studies in Philology adlı kongrede sunulan sözlü bildirinin genişletilerek makaleye dönüştürülmüş şeklidir.

**Öz:** Şiddet, insanoğlunun yıkıcı ve karanlık yüzünü yansıtan bir eylem alanına karşılık gelir. Tanzimat Dönemi'nden itibaren Türk Edebiyatı'nda sıklıkla kullanılan izleklerden biri olan şiddet, bireysel ve toplumsal sorunların yansıtılmasında önemli bir yere sahiptir. 1950 kuşağının önde gelen öykücülerinden Ferit Edgü'nün 1959'da yayımlanan *Kaçkınlar* adlı kitabında yer alan birbiriyle bağlantılı öykülerde şiddet, toplum içinde görülmemenin, duyulmamanın ve anlaşılmamanın sonucu olarak ortaya çıkar ve kişilerin yalnızlık, yabancılaşma ve bunaltı gibi duygularının dışavurum aracı olarak kullanılır. Varoluşsal kaygıların egemen olduğu, zorluklarla sürdürdükleri, yaşamaya değer bulmadıkları hayatlarını, başkalarının gözleriyle değerlendiren hikâye kişileri, içine düştükleri çıkmazda şiddete başvururlar. *Kaçkınlar*'da şiddetin yansımalarının ele alındığı çalışmada, şiddetin bireysel ve toplumsal yaşamda görülme biçimleri ve şiddet ile iktidar ilişkileri irdelenerek, şiddetin fiziksel ve psikolojik etkileri yapılan metin incelemeleriyle ortaya konulmuştur. Bu yolla literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ferit Edgü, Hikâye, 1950 Kuşağı Hikâyeciliği, Şiddet, Edebiyat ve Şiddet.

### Reflections of Violence in Ferit Edgü's *Kaçkınlar*

**Abstract:** Violence refers to a field of action that reflects the destructive and dark side of human beings. One of the most frequently used themes in Turkish Literature since the Tanzimat Period, violence has an important place in reflecting individual and social problems. In the interrelated stories which are in the book named *Kaçkınlar* published in 1959 by Ferit Edgü, one of the leading short story writers of the 1950 generation, violence emerges as a result of being unseen, unheard and not understood in society and is used as a means of expressing people's feelings such as loneliness, alienation and anxiety. The characters who from the perspective of others evaluate their lives that are dominated by existential anxieties, that they live with difficulties and they do not find worth living resort to violence when they find themselves in a predicament. In the study which reviews the reflections of violence in *Kaçkınlar*, examining the ways in which violence is seen in individual and social life as well as the relationship between violence and power, the physical and psychological effects of violence have been revealed through text analysis. In this way, it is aimed to contribute to the literature.

**Keywords:** Ferit Edgü, Story, 1950 generation storytelling, Violence, Literature and Violence.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI  
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH  
49. SAYI / VOLUME  
2021-BAHAR / SPRING

#### Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr. Öğr. Üyesi  
Aslı SOYSAL EŞİTTİ

Çanakkale Onsekiz Mart Üni.  
İletişim Fak.  
İletişim Bilimleri Böl.

aslisoyalesitti@comu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-6762-6839

#### Gönderim Tarihi

Received  
16.09.2020

#### Kabul Tarihi

Accepted  
05.05.2021

#### Atf

Citation  
SOYSAL EŞİTTİ, Aslı (2021),  
“Ferit Edgü'nün Kaçkınlar'ında  
Şiddetin Yansımaları”, *Türklük  
Bilimi Araştırmaları*, (49), 35-52.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

## Giriş

Türk Dil Kurumu *Güncel Türkçe Sözlük*'te şiddet kelimesi, *bir hareketin, bir gücün derecesi, yeğinlik, sertlik, hız, bir hareketten doğan güç, karşıt görüşte olanlara kaba kuvvet kullanma, kaba güç, duygu veya davranışta aşırılık* anlamlarına karşılık gelir. Ayverdi ve Topaloğlu (2007: 1007) tarafından hazırlanan *Türkçe Sözlük*'te ise *bir güç, hareket veya kuvvetin derecesi, doğal hâlden daha fazla olma, aşırılık, fazlalık, meseleleri uzlaşma yoluyla değil kaba kuvvet kullanarak halletmeye kalkışma ve bunun için kullanılan kaba kuvvet, sertlik, aşırılık* anlamlarına karşılık kullanılmaktadır. Şiddetin sözlüklerdeki karşılığının, şiddetin fiziksel boyutunu, güç ve zor kullanmayı kapsadığı görülür. Fiziksel şiddet ya da zor kullanma, toplumsal olarak daha görünür olduğu ve etkileri takip edilebildiği için daha çok gündem oluşturmakla birlikte, kişinin çevresine ya da kendisine uyguladığı psikolojik ve duygusal zararlar da şiddet eyleminin yansımaları olarak görülmelidir. Hobart, *Oxford English Dictionary*'de şiddetin kullanımları arasında

*bedene zor uygulama, bedensel zedelenmeye neden olma, kişisel özgürlüğü zor yoluyla kısıtlama, bozma ya da uymama, rahatça gelişmesini ya da tamamlanmasını engellemek üzere bazı doğal süreçlere, alışkanlıklara vb. yersiz kısıtlamalar getirme, anlamın çarpıtılması, büyük güç, sertlik ya da haşinlik, kişisel duygularda sertlik ve tutkulu davranışlara ya da dile başvurma* (2018: 52)

gibi açıklamaların olduğunu söyler. *Oxford English Dictionary*'de şiddetin genişleyen anlamı, şiddetin insanların hayatında sadece fiziksel boyutuyla ya da zor kullanma yoluyla bulunmadığını; duygusal olarak da onların hayatını etkilediğinin görülmesini mümkün kılar (Michaud, t.y.: 5). Şiddet kelimesinin birden fazla anlama sahip olması, şiddetin günlük hayattaki bireysel ve toplumsal yansımalarına daha ayrıntılı bir biçimde bakılmasını gerektirir.

Şiddet, çok yönlü ele alınması gereken bir kavramdır. Şiddetin ortaya çıkış sebepleri, şiddet görmek ve şiddet göstermek arasındaki ilişki, şiddetin iktidar mekanizmaları ile bağları, şiddet kavramının anlaşılmasında önemli bir yere sahiptir. Şiddetin ya çoğunlukla içgüdüsel olarak ortaya çıktığının düşünüldüğünü ya da sadece çevresel etkenlerden kaynaklanan bir davranış olarak görüldüğünü söyleyen Moses (2018: 23), psikiyatristlerin genellikle şiddet gösteren bireyin *toplumla ve ebeveynleriyle* ilişkisine dek tüm geçmişe odaklandıklarını ifade eder. Şiddetin ortaya çıkış sebepleri geçmişten günümüze dek üzerinde en çok araştırma yapılan konuların başında gelir. Şiddetin ortaya çıkış sebepleri incelenirken öncelikle *bireyin kişilik yapısına* odaklanılır. Ayrıca *yetersiz kalan ana-baba-çocuk-aile ilişkisi, aile şefkati ve ayrıca nesilden nesile aktarılan*

*şiddet içeren davranış biçimlerinin* de şiddet davranışının ortaya çıkışında etkili olduğu görülür. Ayrıca şiddetin ortaya çıkışında *sosyal, kültürel ve ekonomik faktörlerin yanı sıra yoksulluk ve işsizlik* de etkili olur (Moses, 2018: 24). Şiddetin ortaya çıkmasında hem aile ilişkileri ve kişilerin geçmiş yaşantıları hem de toplumsal faktörler etkilidir. Şiddet ile ilgili yapılan araştırmalar, şiddet gören kişilerin şiddet gösterme eğilimlerinin arttığını ortaya koyar. Şiddetin her türüsü, insanlar üzerinde yıkıcı bir etkiye sahiptir. *Kontrol kaybını utanç ve suçluluk izler (...)* Öfke ve şiddetin eline düşmüş saldırganlar kontrol kaybı, utanç, suçluluk duygularıyla dönüşü olmayan bir yolda ilerlerken, saldırıya maruz kalanlar da karşı şiddetin ilk adımlarını atarlar (Erten - Ardalı, 2018: 158-159). Kişilerin şiddet görmesinin, şiddet göstermesi üzerinde etkili olduğu, bu durumun da şiddet içeren eylemlerin azaltılmasının önünde engel teşkil ettiği ifade edilebilir.

Şiddet kelimesinin Latince karşılığı *violentia*'dır. *Violentia, şiddet, sert, acımasız kişilik ve güç* demektir. *Violare fiili ise şiddet kullanarak davranmak, değer bilmemek, (kurallara) karşı gelmek anlamı taşır. Bu sözcükler vis ile bağlantılıdır. Vis ise güç, erk, yetke, şiddet, bedensel güç kullanımı demek olduğu gibi, nitelik, bolluk, öz ya da bir şeyin asıl yapısı anlamlarına da gelir* (Michaud, t.y.: 5-6). Bu bağlamda şiddet ile güç arasındaki bağın ortaya konulması, şiddet ile iktidar arasındaki ilişkinin anlaşılmasına imkân verir. Şiddetin günlük yaşam içinde çeşitli güç göstergelerinin elde tutulması aracılığıyla da yansıtıldığı görülür. İktidarın güç göstergelerini elinde bulundurması, şiddet uygulama gücünü de elinde bulundurması anlamına gelir. Caillois (2018: 79), insanların zihnindeki iktidar imgesinin gücünün, iktidarın sahip olduğu silahlardan daha önemli olduğunu söyler. Şiddet uygulamaktan ziyade şiddet uygulama gücünü elinde bulundurmanın, iktidarın insanlar üzerindeki tahakkümünü belirlediği ifade edilebilir.

Bireysel ve toplumsal yaşam içinde şiddet, farklı biçimlerde görünür olur ve insanların yaşamlarını etkiler. Şiddetin iktidar mücadelesi için başvurulan bir eylem olduğu, sadece şiddete maruz kalanların değil; şiddeti uygulayanlar ve şiddete şahit olanların da şiddetin etkisi altında olduğu, şiddetin hem fiziksel hem de ruhsal olarak insanları derinden etkilediği söylenebilir. Şiddet kelimesinin çoklu anlamı, edebi metinlerdeki şiddetin yansımalarını farklı biçimde okumayı mümkün hâle getirir.

1950'ler Türkiye'de siyasal, sosyal ve kültürel meselelerde hızlı değişimlerin yaşandığı yıllardır. Bu değişim edebiyata yansyarak dünyayı farklı bir biçimde anlamlandıran, dili farklı biçimde kullanan, yalnızlık, yabancılaşma, bunaltı, huzursuzluk, anlamsızlık, boşluk, hiçlik, şiddet, suç vb. izleklere yer veren, varoluşçu felsefenin etkisi altında öyküler kaleme

alan genç öykücülerin ortaya çıkmasına imkân sağlar. *Varoluşçuluk varlığını özellikle hikâyede hissettirir. Bu akımdan etkilenen hikâyeciler bir anlamda bu felsefenin bazı kavramlarını edebi metnin kendine özgü kuralları içine yerleştirirler* (Kurt, 2009: 145). Leyla Erbil, Orhan Duru, Bilge Karasu, Demir Özlü, Onat Kutlar, Feyyaz Kayacan, Adnan Özyalçın ve Ferit Edgü bu kuşağın önde gelen öykücüleridir.

Türk edebiyatının önemli temsilcilerinden biri olan Ferit Edgü'nün *Kaçınlar* adlı kitabında bulunan hikâyeler, varoluşçu felsefenin izlerini taşır. Ferit Edgü, 1960'lı yılların başında Türkiye'de epey tartışma yaratan varoluşçuluğun Türk öyküsündeki yansıması olan *bunalım edebiyatının* temsilcilerinden biridir (Özata Dirlikyapan, 2007: 122). Edgü'nün bu dönemde kaleme aldığı hikâyelerdeki kişiler, genellikle yalnız, mutsuz, karamsar ve dış dünya ile uzlaşmayan bir ruh hâli içerisindeyler. Deveci (2012: 26), Ferit Edgü'nün ilk dönem hikâyelerinde görülen gerçeğin ve somut dünyanın peşinde olma kaygısının sonraki dönemlerde izleksel kurgusunu da şekillendirdiğini, *bunaltı, çaresiz, iletişimsizlikler içerisinde yalnız ve yabancı, umutsuz ve karamsar öykü kişileri(ne)* yer verdiğini belirtir. *Kaçınlar*'da hayatın anlamsız olduğunu düşünen hikâye kişilerinin içine düştükleri bunalım ile şiddete başvurdukları görülmektedir. Hikâyelerde şiddetin hikâye kişileri tarafından farklı biçimlerde temsil edildiği görülür. Hikâyelerde şiddet, kendini ifade edecek dilden yoksun olmanın, insanlar tarafından anlaşılmanın ve yok sayılmanın sonucu ortaya çıkabildiği gibi, iktidar mücadelesini yansıtan bir araç yerine de geçebilir. Hikâyelerde şiddetin nesnesi başka insanlar, hayvanlar, nesnelere olabildiği gibi, kişilerin kendilerine yönelik şiddet uygulayarak şiddetin öznesi haline geldiği de görülmektedir.

*Kaçınlar* adlı kitap, yazar tarafından iki bölüm şeklinde düzenlenmiştir. Birinci bölüm başlığı altında "I. Kaçkın/Öndeyiş", "Odada", "Dışarsı", "Sondeyiş" adlı öyküler, ikinci bölüm başlığı altında ise "II. Kaçkın", "III. Kaçkın", "IV. Kaçkın" adlı öyküler yer almaktadır. Şiddet izleğinin *Kaçınlar* adlı kitapta yer alan öykülere yansımaları çalışmada beş başlık altında incelenerek, şiddetin ortaya çıkışında bireysel ve toplumsal yönler, psikolojik yansımalarıyla irdelenerek şiddetin insanoğlunun yaşamındaki problemleri konumu çok yönlü bir bakış açısıyla ortaya konulmuştur. Şiddet kelimesini çoklu anlamı, edebî metindeki şiddetin yansımalarının farklı biçimde okunmasını da mümkün kılmıştır.

### **1. Kendini İfade Edecek Dilden Yoksun Olmanın Getirdiği Şiddet**

*Kaçınlar*'da yer alan hikâyelerde kendini ifade edecek dilden yoksun olmanın şiddet eylemini beraberinde getirdiği görülmektedir. "I. Kaçkın/Öndeyiş" adlı hikâyede, dış dünyada birdenbire geçmişin anıları

tarafından kuşatılan bir adamın, kendini ifade edecek dilden yoksun olması, konuşacağı kimsenin olmaması, yalnızlığın yarattığı yoğun baskı sonucu şiddete başvurması anlatılmaktadır. Hikâyede bilinç akışı tekniği kullanılmıştır ve yer verilen hikâye kişinin geçmişinden hatırladığı anlar hayal kırıklıkları ile doludur. Bu hatırlayışlarda çocukluğu, çocukluk arkadaşı Gün ve Gün'ün annesi tarafından istenmeyişi öne çıkar. Çocukken Gün'le beraber ekmek attığı balıklarını ve balıklardan birinin ekmeği yemediğini, onun da bu balığı yakalayarak eline aldığını sonra yine akvaryuma bıraktığını ancak balığın öldüğünü hatırlar. O günün hatırası: *Burkuldum. Balık. Benim öldürdüğüm balık -gerçekten onu ben öldürmüştüm- camın gerisinde, bu tuzağın içinde, yeşil renkler içinde, öbür balıklardan ayrı, dipte, oynaşsız duruyordu* sözleriyle ifade edilir (Edgü, 2017: 12).

Hikâye kişinin akvaryumun içinde diğer balıklardan ayrı duran balığın ölümüne sebep olduğu düşüncesiyle, Gün'ün annesi tarafından arkadaşlıklarının engellenmesine olan öfkesi birleşir ve balığın ölümüyle Gün'ün kaybı zihinde ilişkilendirilir. Vitrinin önünde geçmişini, kendi çocukluğunu ve Gün'ü hatırlarken, bu hatıralar yüzünden yapmak istediklerini başaramadığını ve engellendiğini düşünür. İnsan saldırganlığının veya şiddetin, dürtüsel engellenmeyle yakından ilişkisi olduğunu dile getiren Kaptanoğlu (2009: 9), insanlarda öfke ve saldırganlık yaratan durumların karmaşıklığına dikkat çeker. Hikâye kişinin geçmişi düşünmesi, engellenmişlik hissi ile dolmasına sebep olur. Hissettiği hayal kırıklığıyla, haksızlığa uğradığını ve küçük düşürüldüğünü düşünen hikâye kişisi bunalır. *Duruyordu. Akvaryum... Bu sözcük güneşli bir gün gibi. Saçma yalnızlık. Gün'ü de gördüm orda. O an üçümüz beraber. Ben dışardayım. Eski ben. Camdan parlak ışıltılı bana bakıyordu. Bunaldım* (Edgü, 2017: 12). Vitrinin önünde akvaryuma bakarken kurtulamadığı geçmiş düşüncesine yeniden kapılan hikâye kişisi, içinde bulunduğu zaman diliminde şiddeti kendini ifade etme aracı olarak görerek hırsıyla vitrinin camına saldırır. Bay AYTEKİN (2015: 32), yoğun çaresizlik ve güçsüzlük duygularının kökenlerinin çocukluğa dayandığını ve bu duygularla baş edilemediği takdirde duyguların yaşamın daha sonraki evrelerine de aktarıldığını, bu durumda kişilerin çaresizliğin inkârı olarak şiddete başvurabildiklerini söyler. Akvaryum aracılığıyla somutlanan geçmiş yaşantılarla ilgili çıkmaz duygusu, kişinin kendisini kuşatılmış ve yalnız hissetmesine ve kendini ifade edecek dilden yoksun olmasıyla şiddet eyleminin ortaya çıkmasına sebep olur. Şiddet gösteren kişi, kendini toplumsal kuralların dışına çıkmış ve yabancılaşmış olarak bulur.

Moses (2018: 23), şiddetin ortaya çıkışı ile ilgili iki görüş olduğunu söyler: Birinci görüş şiddetin çoğunlukla içgüdüsel olarak ortaya çıktığını

ve bu sebeple toplumsallaşma sürecinde çok az değiştiğini ifade ederken; ikinci görüş şiddetin sadece çevresel etkenlerden kaynaklanan bir davranış olduğunu ifade eder. Hikâye kişinin şiddete başvurmasında ise içsel duygularının dış çevre tarafından tetiklenmesi etkili olmuştur. Hikâye kişisi vitrinde gördüğü *mahpus, öbürlerinden nasıl ayrı, bırakılmış* kelimeleri ile tarif ettiği balık ile kendisi arasında özdeşim kurarak, kendini ifade etmede şiddeti bir araç olarak kullanmıştır.

*Yumruğuma doladım mendilimi. Bu işkence... Onların işkencesine beyaz yumruğumu indirdim. Sokakta kimseler yok sanıyordum. Cam kırıklarının üstünden aştım. Akvaryuma elimi, çıplak sol elimi daldırdım. Buldum dipte onu. Gözleri soluk, ışıltsızdı. Tıpkı o. O işte. Tırnaklarımla etini deldim. Sesi bile çıkmadı. Parçaladım. Oysa canlanmasını istiyordum. Çevrem insanlarla dolmuştu. Gittikçe sıklaşıyorlardı. Hava alamıyordum Üstlerine atılıp, açığa çıkayım, dedim. Kısıkrak yakaladılar. Bir ikisi yumruk vurdu. Karşı koyamadım (Edgü, 2017: 12-13).*

Hikâye kişisi, dipte yalnız ve ölmek üzere olan balığı gördüğünde, çocukken ölen balığını ve Gün'den ayrı kalmasını hatırlar ve içinde biriktirdiği öfkeyle balığı parçalayarak öldürür. Aslında balığın canlanmasını istediğini söyler, akvaryumun dibinde ölmekte olan balığın canlanamayacak oluşunun bilincinin yarattığı öfke, çocukluğunun ve Gün'ün bir daha geri gelmesinin imkânsızlığının yarattığı hayal kırıklığıyla birleşerek, şiddete dönüşür. Kişinin kendine yönelik uyguladığı şiddetin bazen güçle de örtüştüğünü söyleyen Küçük İskender (2018: 298), kendi bedenini silah şeklinde kullanmaya dikkat çeker. Cama vurma eylemi aracılığıyla kişilerin kendi kanını açığa çıkardığını, camın kırılışıyla ışın içine sesin görkeminin de girdiğini ve kişinin tepki aldığını söyler. *Aynı zamanda cam, şeffaflığına karşı dışarı açılış için büyük bir engeldir. Cezbeden, hırsı çoğaltan bir engel* (Küçük İskender, 2018: 298). Camı kırması ile engelleri aşarak diğer insanların dikkatini çeken hikâye kişisi, dayak yer. Arendt (2018: 8), insanın eylemlerinin sonuçlarının eylemcinin denetimini aşmasına dikkat çekerek, şiddetin içinde fazladan bir keyfilik ögesi barındırdığını söyler. Bu bağlamda hikâye kişinin sonuçlarını düşünmeden gerçekleştirdiği eylemi, bir anlık anımsayışların getirdiği ruh haliyle gerçekleşir ve eylemin içindeki keyfilik ögesi ilk anda göze çarpar. Hikâye kişinin şiddet göstermesinin sebebi, istenmeyişi ve istenmeyişinden doğan hayâl kırıklığı ile baş edememesidir.

Hikâye kişinin başından geçenlerin ayrıntılarına *Kaçınlar*'da yer alan "Dışarı" adlı hikâyede yer verilir. Vitrin camını kırması ile insanların ona şiddet uyguladıkları ve şiddetin derecesinin gittikçe arttığı görülür. *Sonra onlar gelip vurdular, karşı koyamadım, insanlar, o kadar kalabalık*



*ki karınca sürüleri gibi, kara, kapkara, karanlıklar, ortalarına düştüm, üstüme çullandılar, vurdular, vurdular, vurdular* (Edgü, 2017: 37)... Hikâyede şiddetin şiddeti tetiklediği, şiddet olayına şahit olan insanların da içlerindeki nefreti ortaya koyarak şiddet eylemlerinde buldukları görülmür.

## 2. İktidarı Yansıtan Bir Araç Olarak Şiddet

İktidarı bireyler arası bir ilişki türü olarak tanımlayan Foucault (2011: 55), iktidara sahip olanların başka insanların davranışlarını belirleyebilme gücünü de elinde bulundurduklarını söyler. Başkalarının davranışlarına etki etme gücü davranışların içeriği üzerinde söz sahibi olmayı beraberinde getirir. *İktidar, hiç değilse kısmen, şiddetin elde tutulduğunun gösterilmesiyle temsil edilir* (Hobart, 2018: 59) İktidar ile şiddet arasındaki ilişkiye bakılacak olduğunda, iktidarın gücünü göstermesinde şiddetin önemli bir unsur olarak yer aldığı ifade edilebilir.

*Şiddet, bir insana iradesi dışında kabul ettirilen bir durum, davranış vs. ile başlayıp manevi ve fiziksel baskı uygulamaya, onu hırpalamaya, zor kullanmaya (...) kadar uzanıyor ise, öncelikle -kişisel iktidar türlerinin çeşitli biçimlerinden kurumsal iktidarlara kadar uzanan bir yelpaze içinde- tahakküm kurmak ve otorite oluşturmakla başlar* (Ergüden, 2018: 110).

“I.Kaçkın/Önsöz” adlı hikâyede şiddetin yönünün güçlüden güçsüze doğru olduğu görülür. İktidara sahip olan, üstün konumunu göstermek amacıyla sıklıkla şiddete başvurur. Hikâye kişinin, polis merkezinde sorgulanmaya götürülürken itilip kakıldığı görülür:

*Nereye kaçacaksın bakalım? Dedi. Ha? Ha? Tutuşları altında ezildim. İteledi. Önüne kattı. Loş koridoru geçtik. Bir başkası, bir başkası, bir başkası, bir başkası, bir başkası, bir... Bunaldım. Beynim zonklamaya başladı. (...) Yanımdaki kapıya vurdu. Açık kapıdan itti beni. (...) Gözleri üstümdeydi. Ayakta kararsız duruyordum. Karşısına oturmamı istedi. Oturdum. Hiç karşılaşmadığı bir yaratığı inceler gibi baktı. Uzun bir süre. Yedi beni. Gözleriyle* (Edgü, 2017: 14).

Hikâye kişisi polis merkezindeki işlem sırasında itilip kakılmasının yanı sıra aşağılanarak psikolojik şiddete de maruz kalır. Sorgu sırasında, polis karşısında kendini ifade edememesinin endişesini yaşar. Neden camı kırdığını sorduklarında, verecek bir cevap bulamaz, canının sıkıldığını söyler. Adam herkesin canının sıkıldığını ama kimsenin camları kırmadığını söyler.

*Ben herkes değilim, dedim. Kimsin sen? Dedi. Kinliydi sesi. Hiç kimse değilim, dedim. Masanın üstünde duran cetveli aldı. Herkese olan kinini benden... Ürperdim. O kalın şimşir cetvelle vuracak sandım. (...) Elindeki, tahta, şimşir cetvel. Bir işim yok, dedim. Ci-garasını cam küllükte ezdi. Darmadağın etti. Benim kafamı eziyor sandım. Öylesine korktum. Kafatasımın çatırtısını duydum. Elindeki cetveli bana doğru sallıyordu (Edgü, 2017: 15).*

Cetvel, hikâyede iktidarın sahip olduğu şiddet uygulama potansiyelini gösteren bir simge olarak kullanılmıştır. Cetveli elinde tutan taraf iktidara sahip olan taraftır: *Demek hiçbir iş yapmazsın, demek boş gezenin... camları demek... can sıkıntısı ha... Gözlerimi yumdum. Bana doğru gelen şimşir görüntüsünü görmeyeyim diye. Olduğundan büyük, bana doğru gelen, dayanılmaz* (Edgü, 2017: 15). Hikâyede şiddet ile iktidar arasındaki ilişki, iktidar temsilcileri ile suçlu görülenler arasındaki ayrımı belirginleştirmiştir. Kişilerin işlediği suçun sebebi olarak duygusal durumunu göstermesi, toplumsal normların dışına çıkmayı da beraberinde getirdiğinden, devletin iktidarını sarsar. Her vatandaş kendi duygu durumuna göre davranışlarda bulunarak norma aykırı davranırsa toplumsal düzen bozulur. Bu nedenle, bu tür davranışların bizzat devlet tarafından engellenmesi; eğer engellenemiyorsa cezalandırılması ve devletin varlığının vatandaşlara hissettirilmesi gerekir. Şiddetin meşru ve gayri meşru şiddet olarak ikiye ayrıldığı söyleyen Demiralp (2009: 72), meşru şiddetin düzeni yönetenler, kural koyucu ve uygulayıcılar tarafından kullanıldığını, gayrimeşru şiddetin ise yasadışı davranışlara karşılık geldiğini ifade eder. *Meşru şiddet, bir yandan yasa dışına çıkılmasın diye tehdit etmeni olarak, öbür yandan gayrimeşru şiddet kullananları cezalandırmak üzere kullanılı(r)* (Demiralp, 2009: 72). Hikâyede meşru şiddet polis, gayrimeşru şiddet ise hikâye kişisi tarafından temsil edilir. Gayrimeşru şiddetin, meşru şiddet aracılığıyla cezalandırıldığı görülür. Şiddetin kişisel iktidar türlerinin çeşitli biçimlerinden kurumsal iktidara kadar uzanan geniş bir yelpaze içinde tahakküm kurmak ve otorite oluşturmakla başladığına dikkat çeken Ergüden (2018: 110), bu durumun toplumun ve toplumsallığın, yapıların ve hiyerarşik ilişkilerin neredeyse hepsinin şiddet içermesine sebep olduğunu ifade eder. Hikâye kişisinin polis karşısında yitirdiği iktidar, şiddet aracılığıyla görünür kılınır. Odada yalnız kaldığı bir zamanda hikâye kişisinin masanın üstünde duran cetveli usulca alarak dışarıya atması ise iktidarın şiddetinden kaçma arzusunu simgeler.

### 3. Varoluşsal Huzursuzluğu Gösterme Aracı Olarak Şiddet

Hikâyelerde şiddetin psikolojik bazı süreçler aracılığıyla da görünür kılındığı söylenebilir. Arketipler ya da rüyalar aracılığıyla görünür kılınan

şiddet, günlük hayatta ifade edilemeyen duyguların bilinçaltı mekanizmalar aracılığıyla zihne geri gelmesinin sonucudur. “Odada” adlı hikâyede, odasındaki fareye karşı tiksinti duyan bir adamın gerçekle düş arasındaki düşünceleri anlatılır. Tiksinti duyduğu fareyi öldürmek için çeşitli yöntemler düşünen hikâyeye kişisi, içe dönük, yalnız, yalandan ve sahtelikten uzak yaşamaya çalışan, kuşkucu, diğer insanlarla ve toplumla ilişkisi olmayan biridir. Başka insanlara benzemek istemediği için, odasından dışarı çıkmaz. Sessiz odadaki hayat emaresi ise farenin çıkardığı tıkırtılardır. Odası hikâyeye kişisi için bir sığınaktır ancak farenin odadaki varlığı ile odasının kendisi için sığınak olmaktan çıktığını ve fare aracılığıyla dış dünyanın odasına girdiğini düşünür. Bu sebeple fareyi zehirleyerek öldürmeye karar verir. *İlkin kapıyı düşündüğümü itiraf etmeliyim. Ama bu bana korkunç geldi. Bir cinayet işliyormuşçasına irkildim. Herkes böyle yapıyor deyip temize çıkarmaya çalıştım kendimi* (Edgü, 2017: 18). Çeşitli öldürme yolları düşünerek fareyi ne tür bir şiddetle ortadan kaldıracığını tasarlar. Bir şeye karşı kullanıldığında şiddet olgusu yaratan doğal güç, şiddet kavramının özünde yer alır. Anlamsal olarak derine doğru gidildiğinde değer yargılarının kaybolduğu ve bunun yerini vasıfsız gücün aldığı görülür. *Bu güç bir canlıda da bir eşyada da olsa değer ne olduğunu bilmez. Belirli ölçüleri aştığı veya düzeni bozduğu zaman şiddet olarak algılanır* (Michaud, t.y.: 6).

Hikâyede de şiddet düşüncesinin -hikâyeye kişinin kendini ifade etme olanağından yoksun, yalnız ve yabancılaşmış bir kişi olması sebebiyle- uyku sırasında bilinçaltının egemenliğindeki zihinden geçenlerin aktarılması yoluyla yansıtıldığı görülür. Girard (2019: 9), doyurulmamış şiddetin her zaman kendine yedek bir kurban arayıp bulduğunu, öfkesini uyandırmanın yerine bu zayıf ve el altındaki öfkenin şimşeklerini üzerine çekecek herhangi bir özelliği bulunmayan birine yansıtıldığını ifade eder. Kişinin kendisine yönelik baş edemediği öfkesinin hikâyede şiddet aracılığıyla fareye yansıtıldığı görülür. Hikâyeye kişisi, tiksinti duyduğu fare için hazırladığı zehir sürülmüş peyniri evde bırakarak, fareden kurtulacak olmasının getirdiği ferahlık duygusu ile meyhaneye gider. *Ben burda içerken o orda ölecek, ne güzel, ne mutlu bir son* (Edgü, 2017: 18). Fareden kurtulacak olmak, hikâyeye kişisinde bir rahatlama yaratır. *Zehri peynirin üstünde gördüğüm günkü tiksintiyle -ama bu daha korkunç, kendimden- doğruldum yatağın ortasında. Aradan geçen bir iki hafta içinde tıkırtısını duymamıştım. Öldü gitti köşesinde, işte savaşımdaya başarıya ulaştım, demiştim* (Edgü, 2017: 20). Farenin ölümü adam tarafından başarı addedilir. *Fare, dışarıda bulamadığı huzuru evinde arayan öykü kişinin ruhundaki tedirginliğin ifadesidir ve ondan kurtulması mümkün olmamıştır* (Özata Dirlikyapan, 2007: 133). Fare, hikâyeye kişinin varoluşsal huzursuzluğunu görünür kılmamanın aracı olarak kullanılmıştır. *Fareler, evin içinde yalnızken bile öykü*

*kişisinin peşini bırakmayan dış dünyayı, kendini kurmak isteyen öykü kişisini sahtelikleriyle, baskıları ve kalıplaşmış, davranışlarıyla huzursuz eden toplumsal düzeni simgeler* (Özata Dirlikyapan, 2007: 133-134). Toplumsal yapıya uyum sağlayamayan hikâye kişisi, odasında kurduğu düzenin bozulmaması için şiddete başvurur. Şiddet, hikâyede imkânsızlığın ifadesi olarak ortaya çıkar.

Farenin öldüğü düşüncesinin getirdiği rahatlama ile birlikte hikâyeye kişisi, fareyle ilgili düş kurmaya başlar. Öncesinde fareyi öldürmekten vazgeçer, onun da yaşamaya hakkı olduğunu düşünür, ona yemek artıklarını bırakarak, farenin tedirgin ediciliğinden kurtulduğunu hayal eder ancak bir zaman sonra hayali korkutucu bir hâl alır. Bu hayalde fare gün geçtikçe büyür. *İlkin bir kedi yavrusu kadar oluyor, sonraki günler bir kedi büyüklüğüne ulaşıyordu. Giderek bir kuzu, bir koyun, sonra daha da büyüyen bir domuz... Büyüme böylece sürüyordu (...)* Ama fareliğinden hiçbir şey yitirmeden, aynı iğrenç çirkinliğini -büyüdükçe daha da artarak- koruyordu (Edgü, 2017: 21). Burada durmaksızın büyüyen fare aracılığıyla, hikâyeye kişisinin toplumun baskısını giderek artan bir şiddette hissettiği simgesel bir dille anlatılır. Şiddet yön değiştirerek, toplumdan yana olur ve güçsüz olan bireyi ezer.

*Sana dokunmayan yılanı öldürme demeyi öğrenmişler. (...)* Onlara, hiçbir zaman, bir oda içinde, nasıl bir rastlantıyla karşı karşıya geldikleri bilinmeyen iki insandan birinin, durup dururken karşısındakini öldürmek isteğini duyabileceğini anlatamam. Bu -öldürmek isteyen- kendileri bile olsa. Ama ben bunu iyi bilirim (Edgü, 2017: 22).

Hikâyeye kişisi, insanların en sıradan anlarda bile öldürme arzusundan kurtulamadıklarını, hayatı yönlendiren temel isteğin öldürmek olduğunu, bunu kendisinden bildiğini söyler. Burada nefretin şiddet yoluyla en son noktaya ulaşması söz konusudur. Ancak hikâyeye kişisi fareyi öldüremez, evdeki tıkrıtlar bir süre sonra yeniden başlar. *Zaten benimki kaçmaktan, yenilmekten, odayı ona bırakmaktan başka bir şey değildi. Korkak bokun biriydim. Savaşacak gücüm yoktu. Bir fareyle bile* (Edgü, 2017: 22). Hikâyeye kişisinin fareyle olan mücadelesi kendi gölgesi ile olan mücadelesidir. İnsanın bireysel bilinç dışında bulunan diğer yüzünü temsil eden gölge, insanların engellenen şeyleri yapmak isteyen tarafıdır. Gölge aracılığıyla insanların *ilkel, denetimsiz ve hayvansal yanı* ortaya çıkar (Fordham, 2011: 64). Kişinin karanlık, güçsüz ve korku dolu yanlarını simgeleyen gölge arketipi, kaçınılan ve yüzleşilmek istenmeyen kişilik özelliklerini simgeler. Toplumsal standartlara ve ideal kişiliğe uymayan tüm vahşi istek ve duyguları kapsayan gölge, utanç duyulan ve kişilerin

kendileri hakkında bilmek istemediği her şeydir (Fordham, 2011: 65). Kişilerin karanlık yönleriyle barışmaları, benlikleriyle uyum içinde bir yaşam geçirmeleri bakımından önem taşır. Fareden kurtulmak isteyen hikâye kişisi gölgesiyle yüzleşmek yerine onu yok etmeye çalışmaktadır. Hikâyede şiddetin şiddeti doğurduğu, amacına ulaşmayan şiddet eyleminin daha sert eylemlere sebep olduğu görülür. Hikâye kişisi, zehirle öldüremediği fareyi öldürmek için bu defa kapan kurar. *Ertesi gün kısıkaçlı bir kapan aldım. Hani yemi dışleyince yayı çekilen, öldürücü çelik dişleri farenin gırtlığına saplanan kapanlardan biriydi bu* (Edgü, 2017: 23). Kapanın anlatımı, farenin ölümünden alınacak hazzı da ifade eder. Kapana pastırma parçası yerleştirip dışarı çıkan hikâye kişisi, geldiğinde fareyi kapanın dişleri arasında bulur ve kapanla birlikte kesekağıdına koyduğu hayvanı sokağa fırlatır. Jung (2010: 208-209), rüyaların kişilerin iç dünyalarını betimlediğini söyler. Hikâye kişisi, fareyi öldürdükten sonra yeniden sessizliğin mutluluğuna erişerek düşsüz uykulara dalar ancak bir gece rüyasında kendisinin üzerinden trenler geçen bir köprü olduğunu görür. Rüya aracılığıyla hikâye kişisinin iç dünyası yansıtılır. Rüyasında canlanan bir köprüdür ve üzerinden geçen trenleri sallayarak uçuruma yuvarlar. Bazı insanlar hayattadır ve köprüye tırmanmaya çalışırlar ancak o sarsılarak hayattaki insanları da uçuruma düşürür. Bu durumdan büyük bir mutluluk duyar. Ancak şiddet doğası gereği büyüyerek devam eder ve en sonunda onu uygulayana da içine çekerek yok eder. Rüyanın sonunda şiddetin köprüyü de yuttuğu, köprüünün yıkıldığı görülür.

*Gece oluyordu. İnemeler yitmişti. Sessizlik. Çok geçmez bunlar kokuşmaya başlarlar, diye düşündüm. Bir güçsüzlük duydum. Bir köprü yorgunluğu. Her yanı ağrıyordu. Lime, lime çözülür gibiydim. Birden demir dayanakların sarsıldığını duydum altımda. Sonra daha şiddetli bir sarsılma. Büyük bir gürültüyle yıkılıyordum. Hiçbir şey yapamıyordum. Karşı koyamıyordum. Bütün evren sarsılıyordu. (...) Beni ayakta tutan tüm destekler birdenbire altımdan çekilmiş, yuvarlanıverdim. Kayaların, insan leşlerinin üstüne. İşte ölüyorsun, işte bittin, tamam, ölüyorsun işte, sen de, kendin de, diye mırıldanıyordum* (Edgü, 2017: 24).

Adamın öldürdüğü farenin yaşadığını fark ettiği gün, rüyasında kendi ölümünü görmesi ve öncelikle başkalarının ölümüne sebep olması, sonrasında ise kendisinin yok olması, şiddetin yıkıcı doğasına yapılan bir göndermedir. Adler (2012: 136), rüyanın temelinde kişinin hayat karşısındaki tutumunun saklı olduğunu vurgular. Kendi karanlık yönüyle yani gölgesiyle barışamayan hikâye kişisi, dünyaya olan nefretini şiddet aracılığıyla ifade etmekte, şiddet sadece çevresindekilere değil kendisine

de zarar vermektedir. *Bundan sonra benim için dayanılmaz bir yaşam başlıyordu. Savaşma gücüm yitmişti. Çabuk ve her durumda ve her anlamda yenilmiştim* (Edgü, 2017: 25). Fare karşısında yenilmiş hissedenden hikâye kişinin rüyasında fareler doğurup durması ise içindeki nefreti yenememesi, karanlık tarafıyla barışamaması anlamına gelir.

#### 4. Tahammülsüzlük ve Nefretin İfade Aracı Olarak Şiddet

“Dışarsı” adlı hikâyede varoluşsal problemi olan hikâye kişisi, dünyayı anlamlandırmakta sıkıntı çeker. Karamsar, yalnız ve ümitsizdir. Dünyaya olan nefreti hikâyede, *bir çocuğu doğar doğmaz öldürmeli miydik ya da Böylesi bir dünyada tek başıma olsam hemen öldürürdüm kendimi* (Edgü, 2017: 28) gibi cümleler aracılığıyla ifade bulur. Sevgilisi Aysel’in köpeğinin varlığı ise onu çileden çıkarır. Köpek bir gün sıçrayıp onun üstüne çıkar, o da köpeği açık pencereden dışarıya fırlatır. Köpek ölmez ancak hayatının sonuna kadar topallamak zorunda kalır. Hikâyede, tahammülsüzlük ve nefretin şiddeti doğurduğunu söylemek mümkündür. Burada şiddet en zayıf olan canlıya yönelmiştir.

“II. Kaçkın” adlı hikâyede de hikâye kişinin ailesine olan nefreti şiddete dönüşerek görünür kılınır. Hikâye kişinin annesinin bir doktorla yasak ilişkisi vardır. Doktor Fazıl Bey, hikâye kişinin evine gelerek annesiyle birlikte olur. *Annem, doktor gelince nasıl değişiyor. Fâzıl Bey gelince. Ben odama girerim. Dışarı çıktığımda yatak odasının camında kara görüntülerini görürüm* (Edgü, 2017: 47) diyen hikâye kişinin hayatında bu olay çeşitli travmaları da beraberinde getirir. Annesinin bu ilişkisi, babasını aldatması, babasının bu duruma ses çıkarmaması onu bunaltır ve Fazıl Bey’e karşı şiddet gösterdiği hayaller kurmasına sebep olur. Babasının mevcut durum karşısındaki sessizliği, onun hayattaki en büyük hayal kırıklığıdır. *Eskisinden çok daha küçük, çok daha çelimsiz geldi bana. Yanıma çöktü* (Edgü, 2017: 49). Babasının zayıflığı ve annesi tarafından aldatıldığını bilerek bu duruma sessiz kalması, genç adamı duyduğu nefret ile intikam alması gerektiği fikrine yöneltir. Erentay (2009: 40), bir başkasının çaresizliğinin insana kendi çaresizliğini hatırlattığını ve çaresizliğin de zayıflık olarak görülmesi sebebiyle kişilerin kendilerini kurban olarak düşünmekten nefret ettiklerini söyler. Babasının çaresizliği, hikâye kişinin nefret duymasına sebep olur. Düşünde Fazıl Bey tarafından gözetlendiğini görür. *Anahtar deliğinde bir göz gördüm, ipiri, kömür karası. Doktorun gözü. Bizi gözliüyordu. Her şeyi gördü. İşaret parmağımı soktum deliğe. Parmağım Fâzıl Bey’in sıcak kanı bulaştı. Fâzıl Bey, Fâzıl Bey* (Edgü, 2017: 51). Gerçek hayatta Fazıl Bey’e karşı duyduğu ancak gösteremeyerek bilinç dışına ittiği nefret, rüyalar aracılığıyla ortaya çıkar ve şiddet aracılığıyla ifade edilir.

Hikâye kişinin ebeveynlerine duyduğu öfkeyle baş edemediği, öfkesini diğer ilişkilerine de yansıttığı, sevgilisiyle birbirlerine fiziksel şiddet uyguladıkları görülür. Annesi genç adamın başındaki yarığı görünce dehşete düşer ve korumak istediğini söylediği oğluna Aysel'le beraber olduğu için kızar. Annesinin kendi yaptıklarını görmezden gelerek, oğlunun hayatına karışması oğlunun öfkelenmesine sebep olur. Aysel'i sevdiğini söyleyerek, *Tiksiniyorum (...)* *Sizden, hepinizden, iğrenç yaratıklar* (Edgü, 2017: 60) der. Aysel'in iki kere boşanmış olması, annesinin gözünde genç kadını affedilmez birine dönüştürür. *Aysel. Başumdaki yara. Kanaması durmuş yara. Başımda, koca başımda küçümencik acı vermeyen yara. Oysa Fâzıl Bey'in kanı? Parmağымda ağır. Bunları söylesem* (Edgü, 2017: 60)... Annesi kendi yaptıklarının oğlunu ne denli yaraladığını, ona nasıl acı verdiğini fark etmez. *Bizi ancak içimizle dışımızın bir olması kurtarır* (Edgü, 2017: 60) diyen hikâye kişisi, annesine ve babasına her şeyi söyleyerek onlarla yüzleşmek, içindeki nefretten kurtulmak ister ancak bunu yapamaz. *İkisinin de bildiği bir gerçeği dışa vurunca, kayalara çarpıp batacaklarını, yok olacaklarını biliyorum* (Edgü, 2017: 60). Annesi ağlamaya başladığında, babası her şeye oğlu için katlandığını söyler, o ise ikisinin de susmasını ister. Eğrilmez (2009: 17), ebeveynlere yönelik hiddet ve nefretini kabullenip aşamamış, onların yarattığı engellenmişlikleri anlayıp hoş görmeyi becerememiş, onlardaki ve kendisindeki eksiklikleri kabullenmemiş bireyin, olumsuz duygu fırtınaları yaşamaya ve bunları yöneldiği sevgi nesnelere yansıtmaya mahkûm olduğuna dikkat çeker. Yalanlar, görmezden gelmeler ve iki yüzlükler üzerine kurulmuş bir aile ilişkisinden kurtulamamak hikâye kişinin nefret duygusu tarafından ele geçirilmesine sebep olur. *(N)efret ancak sevgi sunan kucaklayıcı bir aile ortamında, hoşgörü, empati, affedicilik gibi benlik becerileriyle karşılaşıldığında aşılabılır* (Eğrilmez, 2015: 33).

Hikâye kişisi içindeki nefreti ifade etme imkanına sahip olmadığı için bu nefreti kendi bedenine yöneltir. Bu durum genç adamın sinir krizi geçirmesine sebep olur. *Onların yatak odalarının önünde duruyordum. Bütün varlığımın kapının üstüne yığıldım. Onların kapılarının. Camlar kırıldı. Ellerim, yüzüm kesildi. Oraya çöktüm. Cam kırıklarının üstünde. Bağırışları kulağымda* (Edgü, 2017: 61). Duyguların dil aracılığıyla ifade edilemeyeşi, öfke krizlerine ve saldırganlıklara sebep olur. Saldırganlık, genellikle huzursuzluk karşısında gösterilen bir tepkidir. *Şiddet, doğrudan huzursuzluğun kaynağına yönelir. O da yasaklanmışsa, dolaylı saldırganlıklar ya da öznenin kendi kendine giriştiği saldırganlık hareketleri görülmeye başlar* (Michaud, t.y.: 70). Saldırganlık huzursuzluğun boşalma ya da patlama şekli olarak görülebilir. Yapılan klinik çalışmalar, saldırgan kişiliklerin oluşumunda travmatik unsurların, huzursuzlukların, parçalanmış ailelerin ve aile içindeki bunalımların etkili olduğunu vurgular (Michaud,

t.y. 71). Hikâyede de genç adamın aile içinde duygularını ifade etme dilinden yoksun olması ve öfkesini ifade edememesi, öfkesini kendine yönelterek kendi kendine şiddet uygulamasına sebep olur. Hikâye kişisi camları kırdıktan sonra, Doktor Fâzıl Bey onun yaralarını temizlemeye gelir. *Bunları yaparken yüzüne baktım. Gözlerinin içine. Gözlerinin içine, ki tedirgin olsun. Onun incecik gırtlaklarını sıkmayı tasarlamıştım dün. Ölecekti. Benim ellerimde ölecekti* (Edgü, 2017: 61-62). İfade edilmeyen sözlerin ve dile getirilmeyen duyguların nefrete dönüşerek şiddetin ortaya çıkış sürecini hızlandırdığı görülmektedir. *Saldırgan davranışların yoğunluğu; özerkliği kanıtlamak, arzu edilen doyum derecesini engelleyen durumu ortadan kaldırmak ya da derin bir acı ve hüsrana yaşatan kaynağı yok etmek gibi psikolojik işlevleriyle bağlantılı olarak değişir* (Atalay, 2015: 28). Mutsuz hayatının ve ailesindeki problemlerin kaynağı olarak gördüğü Doktor Fazıl Bey'e saldırma düşüncesi daima zihninde olan hikâye kişisi, doktora yönelmediği şiddeti kendisine yönelterek içindeki öfke ve saldırganlığı görünür hale getirmiştir. Bu durum öfke ile şiddet arasındaki ilişkiyi gözler önüne serer.

##### **5. Kişinin Kendi Bedenine Yönelttiği Şiddet: Şiddetin Hem Öznesi Hem Nesnesi Olmak**

Hikâyelerde yaşanan olaylar karşısında duygu ve düşünceleri ifade edecek dilden yoksun olmanın bir sonucu olarak hikâye kişilerinin kendilerini şiddetin hem öznesi hem de nesnesi hâline getirdikleri görülür. “Dışarsı” adlı hikâyede polis hücreden hikâye kişisini almaya geldiğinde, adamın hem korkuya hem de kuşkuya kapıldığı görülür. *Polis ona yaklaştı. Elini uzatıp tutacağı sıra, bağtırmaya, kafasını duvara vurmaya, ağlamaya başladı. Ne söylediği pek anlaşılıyordu. Sesi, bağırtısı bir uluma halini aldı* (Edgü, 2017: 37). Hikâyede şiddetin her an ortaya çıktığı, kişilerin kendi kendilerini şiddete maruz bıraktığı, kaygı ve korkunun şiddet aracılığıyla kendi bedenini yok etmeye yönelik davranışlara sebebiyet veren bir eylem biçimi olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Riches (1989: 12), şiddetin belirli eylemleri yapanlardan ziyade onların tanığı ya da kurbanı olanlara ait bir kelime olduğuna dikkat çeker. Bu doğrultuda, başkalarından şiddetle muamele gören hikâye kişinin, kendi kendine de şiddet uygulama eğiliminde olduğu görülür.

“IV. Kaçkın” adlı hikâyede, hikâye kişinin intihar düşünceleri ile hastaneye yatırılışı, hastane süreci ve iyileştiği düşünülerek hastaneden taburcu edildiği gün intihar etmesi anlatılır. Hikâye kişinin gündelik yaşamına şiddetle ilgili düşünceler eşlik eder. *Sessiz bir mekânın içinde, eşyalar sanki biçimlerini değiştirmiş, sofaların, odaların sınırlı boşluğunu doldurmaya çalışıyordu. Çokluk bunları birbirine çarpıp kırasım gelirdi* (Edgü, 2017: 76). Kendini ifade edememiş etraftaki nesnelere karşı şiddet



hissi ile dolmakla sonuçlanır. *Yeryüzünde denenmemiş nice işkence araçlarını akıl almaz bir buluşla ortaya koyuyorum İnsanlardan herhangi birine uyguluyorum. Dayanabilene aşk olsun. İşi bitenin yerine bir yenisi, bir yenisi, bir* (Edgü, 2017: 77). Hikâye kişinin zihinsel tasarılarının da şiddetle dolu olduğu görülür. Banyoda tıraş olurken, elindeki ustura ona intiharı hatırlatır.

*Bir an elimdeki usturayı... Böylece sonumu, gerçek sonumu görecektim. Fışkıran kan aynanın üstünde bir leke oluşturacak, evdekiler banyonun kapısını kırıp girdiklerinde... Al bir saçmalık daha. Usturayı yerine koydum. Yüzümü yıkadım. Aynada yeniden kendime baktım. Dayanılmaz bir acı. Kafamı duvara çarpmaya başladım* (Edgü, 2017: 78).

Hikâye kişisi, kendi varlığına dayanamaz bir hâle gelmesinin sonucunda kendini bir şiddet nesnesine dönüştürür. Endişe verici olan bu şiddet eylemi sonucunda tedavi olması için hastaneye yatırılır. Kızıltan ve Saydam (2015: 7), yaşamın arzulanması yerine ölümün arzulanmasının bastırılması gereken sapkın bir dürtü ya da tedavi olması gereken bir hastalık olarak görüldüğüne dikkat çekerek, intihar eyleminin yaşamın düzenine kastedilmiş ve ne pahasına olursa olsun engellenmesi gereken bir suç eylemi muamelesi gördüğünü ifade ederler. İntihar ile ilgili saplantılı düşünceler, tedavi edilerek ortadan kaldırılmaya çalışılır. İntihar, yaşamaya değer bulunmayan hayat karşısında bir başkaldırı olarak görülebilir. Varoluşsal bir mesele olan hayatın yaşamaya değer olup olmadığı sorusuna verilecek cevap, yaşam ve ölüm arasındaki çatışmayı sona erdirir. İyileştiği için hastaneden taburcu edilen hikâye kişisi, o gece uyku hapları içerek intihar eder.

*Bütün hapları avcumu boşalttım. Düşsüz, sıkıntısız bir uykuya dalmak için. Hiç ses olmayacak. Kimse... Çöken dünyanın yıkıntıları altında, kımultsuz, dümdüz, uzandığım gibi, öylece, kokmamı bekleyerek, devinmesiz, ama gene de doludizgin gidiyorum karanlığın içine* (Edgü, 2017: 82).

İfade edilmeyen duygular, şiddetle birlikte intiharı ve ölümü getirir. Kılıç (2015: 47), intihar eden insanların genellikle çok öfkeli olduklarını söyleyerek yapılan araştırmaların intihar eyleminin en sık, saldırganlık eğilimi yüksek ve dürtüsel kişilerde görüldüğünü ortaya koyduğuna dikkat çeker. İntihar eden kişilerde sıklıkla görülen kişilik özellikleri, *insan ilişkilerinde mesafeli, yalnız, mükemmeliyetçi* olmalarıdır. Bu kişilik yapısının “aşırı öfke” ile birleşmesiyle ortaya çıkan tahammülsüzlük ise, kişinin kendine ya da başkalarına yönelebilir. Hikâyede zihninde intihar düşüncesiyle yaşayan hikâye kişinin, kendisine yönelen saldırgan davra-

nışları söz konusudur. Hikâyenin başında aklından geçirdiği intiharı gerçekleştirememesinin yarattığı saldırganlığı, kafasını duvarlara vurmak suretiyle kendi bedenine yönelten hikâye kişinin kendini, şiddetin hem öznesi hem de nesnesi haline getirdiği görülür. Hikâye kişisi, yaşanan olay sonucunda tıbbî destek alarak iyileştirilmeye çalışılsa da, sağlığına kavuştuğu düşünülerek hastaneden taburcu edildiği akşam intihar eder. Bu durum hikâye kişinin yaşam karşısındaki dinmeyen nefretinin kendi bedenini yok etmek suretiyle şiddete dönüştüğünün göstergesidir.

### Sonuç

Yaşamın her anına damgasını vuran şiddet, toplumsal hayatın bir parçası hâline gelmiştir. Şiddet, toplumsallaşamamış, benliği kabul görmemiş, yalnız ve yabancılaşmış insanların görünür olmak için başvurdukları bir eylemdir. Ferit Edgü'nün *Kaçkınlar* adlı kitabında yer alan hikâyelerin şiddet temi merkeze alınarak incelendiği çalışmada, şiddetin kişilerin varoluşsal probleminin yarattığı baskıyı yansıtma aracı olarak ortaya çıktığı görülmüştür. *Kaçkınlar*'da şiddet, insandan insana, insandan hayvana ve insandan nesnelere yönelik şiddet olmak üzere çeşitli biçimlerde görünür kılınır. Fiziksel şiddet, hem hikâye kişileri tarafından uygulanan hem de onların maruz kaldığı bir şiddet türü olarak, insanoğlunun yıkıcı ve yok edici yüzünü temsil eder. Psikolojik şiddet ise hem içeriden kişilerin kendilerine uyguladığı duygusal şiddet hem de dışarıdan diğer insanlar tarafından hikâye kişisine uygulanan baskılar aracılığıyla görünür kılınır.

Hikâye kişilerinin şiddete başvurmalarının en önemli sebeplerinin başında kendilerini ifade edecek dilden yoksun olmaları gelir. *Kaçkınlar*'daki hikâyelerde içe kapanıklık, yalnızlık, istenmemişlik, umutsuzluk, karamsarlık, kabul görmeyiş, aşağılanma, yok sayılma gibi duygu ve durumları yoğun bir biçimde yaşayan hikâye kişileri için şiddet, kendilerini ifade edememenin sonucu olarak ortaya çıkar. Hikâye kişileri, yalnızlıklarını, dışlanmışlıklarını, hayal kırıklıklarını, öfkelerini ve nefretlerini ifade edebilecek dile sahip olmadıkları için duygularının yarattığı baskıyı şiddet aracılığıyla eyleme dönüştürürler.

Hikâyelerde kişilerin şiddeti zaman zaman kendi bedenlerine yönelttikleri, şiddetin hem öznesi hem nesnesi oldukları görülür. Şiddetin kişinin kendi bedenine yönelmesi sonucu intihar fikrinin hikâye kişilerin düşünülmesi, bazen de hayata geçirildiği görülür. Hikâyelerde şiddetin iktidar ile ilişkisi merkeze alındığında, iktidarın şiddeti uygulama gücünü elinde bulundurduğu ve şiddetin yönünün güçlüden güçsüze doğru olduğu ifade edilmelidir. Tahammülsüzlük ve nefretin şiddet aracılığıyla yansıtıldığı hikâyelerde, şiddet kişilerin kendilerini ifade etmek için başvurdukları bir eylem olarak konumlandırılmıştır.

**KAYNAKLAR**

- ADLER, Alfred (2012), *İnsanı Tanıma Sanatı*, Çev.: Kâmuran Şipal, Say Yay., İstanbul.
- ARENDR, Hannah (2018), “Şiddet Üzerine” *Cogito*, S. 6-7, s. 7-21, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- ATALAY, Hakan (2015), “Kendine Acı, Ondan Nefret Etme”, *Psikeart*, S. 42, s. 24-28, İstanbul.
- AYVERDİ, İlhan - TOPALOĞLU Ahmet (2007), *Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Yay., İstanbul.
- BAY AYTEKİN, Ayşenur (2009), “Yuvada Şiddet Şiddetin Yuvası”, *Psikeart*, S. 5, s. 30-33, İstanbul.
- CAILLOIS, Roger (2018), “Karizmatik İktidar”, *Cogito*, S. 6-7, s. 79-90, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- DEMİRALP, Oğuz (2009), “Yeğin Yaratığın Dayanılmaz Yeğniligi”, *Psikeart*, S. 5, s. 68-73, İstanbul.
- DEVECİ, Mutlu (2012), *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*, Akçağ Yay., Ankara.
- EDGÜ, Ferit (2017), *Kaçkınlar*, Sel Yay., İstanbul.
- EĞRİLMEZ, Ayhan (2009), “Şiddetin Anneyle İlgili Kaynakları Cinnet de Anaların Ayakları Altındadır”, *Psikeart*, S. 5, s. 14-17, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ (2015), “Ötekim, kustum kabım”, *Psikeart*, S. 42, s. 32-33, İstanbul.
- ERENTAY, Sibel (2009), “Şiddet Kimden Öğrenilir?”, *Psikeart*, S. 5, s. 38-43, İstanbul.
- ERGÜDEN, Işık (2018), “Örnek Bir Şiddet Mekânı: Hapishane”, *Cogito*, S. 6-7, s. 109-116, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- ERTEN Yavuz- ARDALI Cahit (2018), “Saldırganlık, Şiddet ve Terörün Psikososyal Yapıları”, *Cogito*, S. 6-7, s. 143-163, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- FORDHAM, Freida (2011), *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, Çev.: Aslan Yalçın, Say Yay., İstanbul.
- FOUCAULT, Michel (2011), *Özne ve İktidar*, Çev.: Işık Ergüden - Osman Akınhay, Ayrıntı Yay., İstanbul.
- GIRARD, Rene (2019), *Şiddet ve Kutsal*, Çev.: Necmiye Alpay, Alfa Yay., İstanbul.
- HOBART, Mark (2018), “Şiddet ve Susku: Bir Eylem Siyasetine Doğru”, *Cogito*, S. 6-7, s. 51-64, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- <https://sozluk.gov.tr/Şiddet> (Erişim tarihi: 10.08.2020)
- JUNG, Carl Gustav (2010), *İnsan Ruhuna Yöneliş*, Çev.: Engin Büyükin, Say Yay., İstanbul.
- KAPTANOĞLU, Cem (2009), “Neden Şiddet?”, *Psikeart*, S. 5, s. 8-13, İstanbul.
- KILIÇ, Emine Zinnur (2015), “Affetme Makinesi”, *Psikert*, S. 37, s. 47, İstanbul.

- KIZILTAN, Hakan - SAYDAM, M. Bilgin (2015), “Bir Olasılık Olarak İntihar”, *Psikeart*, S. 37, s. 6-9, İstanbul.
- KURT, Mustafa (2009), “Varoluşçuluğun Türk Edebiyatına Girişi ve İlk Etkileri”, *Gazi Türkiyat*, S. 4, s. 139-154.
- Küçük İskender (2018), “Beş Dakika Delikanlı Olmanın Dayanılmaz Sıcaklığı”, *Cogito*, S. 6-7, s. 297-298, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- MICHAUD, Yves (t.y.), *Şiddet*, Çev.: Cem Muhtaroglu, İletişim Yay., İstanbul.
- MOSES, Rafael (2018), “Şiddet Nerede Başlıyor?” *Cogito*, S. 6-7, s. 23-27, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- ÖZATA DİRLİKİYAPAN, Devrim (2007), “Yazınsal Kavrayışta Köklü Bir Değişim: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı”, Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- RICHES, David (1989), “Şiddet Olgusu”, *Antropolojik Açıdan Şiddet*, Yay. Haz. David Riches, Çev.: Dilek Hattatoğlu, s. 10-41, Ayrıntı Yay., İstanbul.

# TÜRKİSTAN MUHTARİYETİ DEVLETİ'NİN KURULUŞ VE YIKILIŞINDA YAŞANANLAR İLE BUNUN “ÖZBEK CEDİT” ŞİİRİNE YANSIMASI

**Öz:** 1917 Ekim İhtilali'nden sonra Türkistanlı aydınlar tarafından millî değerler, inanç, hukuk ve demokratik ilkeler esasında Türkistan Muhtariyeti Devleti adında bağımsız bir devlet kurulmuştur. Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin hükümeti tarafından kısa zaman içinde bu devletin millî ordusu oluşturulmuş; bayrağı gönderme çekilmiş, millî marşı kabul edilmiş, millî parası ile anayasası hazırlanmıştır. Bu devletin kurulmasında Türkiyeli subay ve siyasetçilerin büyük katkıları olmuştur. Ancak, Türkistan Muhtariyeti Devleti Bolşevik hükümeti tarafından yok edilmiştir. Esaret hayatına devam etmemek isteyen Türkistanlı Ceditçi aydınlar, vatanlarını Bolşevik müstemlekesinden güç kullanarak kurtarmak için Türkistan Millî İstiklâl Hareketi adı altında ülke tarihindeki en büyük silahlı mücadele hareketini başlatmışlardır. Bu silahlı mücadeleye Türkiye'den başta Enver Paşa olmak üzere birçok subay iştirak etmiş, Türkistanlı mücahitlerle birlikte Türkistan'ın hürriyeti için can verip can almışlardır. Bütün bu tarihi olaylar Özbek Cedit şiirine aksetmiştir. Çolpan, Hamza, Fitrat, Batu, Elbek, Kâmi, Sıdkıy... gibi Ceditçi şairler şiirlerinde dönemin olaylarını tüm teferruatıyla bazen büyük bir sevinçle bazen de hüznü ve öfke dolu bir dille terennüm etmişlerdir. Bu bağlamda Bolşevik İhtilali'nden sonraki dönemde Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin kuruluşu için yapılan mücadeleler, Türkistan Muhtariyeti'nin ilanı, Türk-İslâm ülkeleri ve halklarının “düşmana” yani Sovyetlere karşı birlik olmaları için yapılan çağrılar, Türkistan Muhtariyeti'nin Sovyetler tarafından yıkılışı, Türkistanlılara uygulanan soykırım, Sovyetlerin iki yüzlülüğü, işgalcilere karşı vatanın savunulması, isyan ve kardeş Anadolu Türklüğünden yardım talebi gibi temalar Özbek Cedit şiirinin esas konusunu oluşturmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Bolşevik İhtilali, Türkistan Muhtariyeti Devleti, Ceditçi Aydınlar, Türkistan Millî İstiklâl Hareketi, Anadolu Türklüğü.

## The Events That Took Place in the Establishment and Collapse of Turkestan Autonomy and its Reflection on the Uzbek Jadid Poetry

**Abstract:** After the 1917 October Revolution, an independent state named Turkestan Autonomy State was established by the intellectuals of Turkestan based on national values, beliefs, law and democratic principles. The national army of this state was established in a short time by the government of the Turkestan Autonomy; its flag was raised, its national anthem was accepted, its national currency was printed and its constitution was prepared. Turkish military officers and politicians had a great contribution to the foundation of this state. However, the Turkestan Autonomy State was destroyed by the Bolshevik government. The Jadidist intellectuals of Turkestan who did not want to continue their life in captivity started the biggest armed struggle movement in the history of the country under the name of Turkestan National Independence Movement in order to save their homeland from the Bolshevik colony by using force. Many military officers from Turkey, mainly including Enver Pasha, attended this struggle, and together with the mujahids of Turkestan, they killed and died for the freedom of Turkestan. All these historical events are reflected in the Uzbek Jadid Poetry. Jadidist poets such as Çolpan, Hamza, Fitrat, Batu, Elbek, Kâmi, Sıdkıy...etc depicted the events of the period with all details in their poems, sometimes with great joy, sometimes with a sad and angry language. In this context, in the period after the Bolshevik Revolution, the struggles for the establishment of the Turkestan Autonomy, the declaration of the Turkestan Autonomy, calls for Turkish-Islamic countries and peoples to unite against the “enemy”, namely the Soviets, the collapse of the Turkestan Autonomy by the Soviets, the genocide against the people of Turkestan, the hypocrisy of the Soviets, the defense of the homeland against the invaders, the rebellion and the request for help from the fraternal Anatolian Turkishness constituted the main themes of the Uzbek Jadid poetry.

**Keywords:** Bolshevik Revolution, Turkestan Autonomy, Jadidist Intellectuals, National Independence Movement of Turkestan, Anatolian Turkishness.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI  
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH  
49. SAYI / VOLUME  
2021-BAHAR / SPRING

**Sorumlu Yazar**  
*Corresponding Author*

Dr. Öğr. Üyesi  
Murad HALMET

Kastamonu Üni.  
Fen-Edebiyat Fak.  
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edeb. Böl.

mhalmet@kastamonu.edu.tr

ORCID: 0000-0002-2113-8530

**Gönderim Tarihi**  
*Received*  
24.11.2020

**Kabul Tarihi**  
*Accepted*  
10.05.2021

**Atf**  
*Citation*  
HALMET, Murad (2021), “Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin Kuruluş ve Yıkılışında Yaşananlar ile Bunun ‘Özbek Cedit’ Şiirine Yansıması” *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (49), 53-75.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
*RESEARCH ARTICLE*

## Giriş

Türklerin en eski yurdu olan Türkistan, tarihte birçok kez işgallere maruz kalmıştır. Göktürkler döneminde Çinliler, 13. asırda Moğollar ve son olarak da 19. asrın ikinci yarısında Çarlık Rusya tarafından işgal edilerek sömürge haline getirilmiştir. Rusların Asya politikası dörtlü hücum şeklinde olup sırayla ticaret, yerleşme, diplomasi ve askerî yolla Batı Türkistan'ı aşamalı bir şekilde tamamen ele geçirmekten ibaret olmuştur. Bu politika çerçevesinde Çar Petro'nun emriyle 1717 yılında prens Aleksandr Bekoviç Çerkasskiy'nin kutasıyla Hive'ye yaptığı saldırısıyla başlayan Rus tecavüzü 1839-1840 yılları arasında General Perovskiy tarafından düzenlenen işgal girişimlerine kadar dönem dönem devam etmiştir. Her defasında Hive'yi zapt edemeyen Ruslar, yüz küsur yıl boyunca Türkistan'ın komşuları olan Rus Kazakları, Afganlılar ve Farsları kıskırtmak suretiyle Mâverâ-ün-nehr'in yıkılmasına sebep olmuşlardır. Daha net bir ifadeyle Ruslar, hariçte komşularıyla, içeride kendi aralarında savaşıyan Türkistan hanlıklarını 19. asrın ikinci yarısında sırasıyla işgal etmeyi başarmıştır (Allworth, 1964: 16-17).

Ancak Türkistan'da Rus işgali, tarihteki diğer işgallerden farklı olarak ideoloji ve zaman yönünden iki ayrı dönemde meydana gelmiştir. Meselâ, Çarlık Rusya'nın esas hedefi Ortodoks Hristyan dünyasının sınırlarını Türk-İslâm toprakları hesabında genişletmek, Müslüman Türklere kendi inancını dayatmak<sup>1</sup> ve Türkistan'ı kendi müstemlekesi yapmak suretiyle doğal zenginliklerini sömürmekten ibaretti. Böylesine bâkir ve verimli topraklara sahip, ucuz işçi gücü, (Sodiqov-Jo'rayev, 2011: 280-282) Rus malları için muazzam bir pazar<sup>2</sup> ve kendi içinde dağınık, askerî yönden zayıf, yani başka bir ifadeyle kontrol edilmesi daha kolay; jeo-politik ve jeo-stratejik açıdan mükemmel bir konumda olan; maddî kaynaklar bakımından zengin (Sodiqov-Jo'rayev, 2011: 306-319) Türkistan ülkesini Britanya İmparatorluğuna kaptırmamak Rusların başlıca dış politika stratejisini oluşturmuştur. Yani Rus Çarları ve devlet adamları bir taraftan Ortodoks Hristiyanlığının hamisi ve savunucusu olarak hem kendi halkının hem de bu inancın yayıldığı halkların gözünde kahraman olarak görünmek istemişlerdir (Sodiqov-Jo'rayev, 2011: 261). Ayrıca onlar, Rusya'da fakir köylü mujiklerin isyanlarını ve huzursuzluklarını din kisvesi altında bastırmaya,

<sup>1</sup> Ruslar, Müslümanlıktan vazgeçen ve Hristiyan dinini seçen Türklere aylık bağlamıştır. Bu konuda geniş bilgi için bkz: Abduraximova-Ergashev, 2002: 177.

<sup>2</sup> Çarlık Rusya'nın Türkistan'da uyguladığı ticaret ve pazar siyaseti hakkında geniş bilgi için bkz: Abduraximova-Ergashev, 2002: 102, 115, 223.

onların gözlerini boyamaya ve böylece kendi iktidarlarını sağlam bir şekilde sürdürmeye çalışmışlardır<sup>3</sup>. İşte bu zikredilen hususlar, Türkistan'ın Rusya tarafından işgal edilmesine yol açan amiller olmuştur.

Bolşevik İhtilâli'nin gerçekleştiği 1917 yılına kadar Türkistan halkı Çarlık sömürmesine karşı birçok kez isyan etmiştir. Dolayısıyla işgal sırasında ve Çarlık Rusyası döneminde Müslüman Türkler yüz binlerce insanî kayıplar vermiştir. Doğal olarak Rus ordusu da isyanlarla boğuşmaktan yıpranmıştır.

Çarlık Rusya devletinin ömrünün son yüz yılında yaptığı büyük savaşlar onun çökmesini hazırlamıştır. Osmanlı-Rus Savaşı, Rus-Japon Savaşı ve ardından I. Dünya Savaşı'nın ortaya çıkardığı ekonomik ve askerî kayıplar Rus İmparatorluğu'nu iyice yıpratmıştır.

Çarlık Rusya'nın mağlubiyeti, savaşın getirdiği ekonomik yük, meydana gelen sosyal ve siyasî krizler, imparatorluk bünyesinde yaşayan halklara dayatılan ağır vergiler, ülke çapında yaşanan gıda eksikliği, sanayi alanında üretimin durması, toprakların ekilememesi ...gibi hususlar halkın hayatını felç etmiştir. İşçiler, greve gitmiş, çiftçiler ise isyan etmişlerdir. Özellikle 1906-1911 yılları arasında Türkistanlıların en verimli topraklarına el konulması ve sudan mahrum bırakılması, I. Dünya Harbi sırasında Çar II. Nikola'nın emriyle Türkistanlıları cephe gersinde çalıştırmak gibi baskılar 1916 yılında gerçekleşen "ameleler isyanı"na yol açmıştır (Wheeler, 1966: 41). Bu isyan, Çarlık hükûmetinin savaş maceralarına ve sömürge düzenine karşı yapılmış en büyük halk isyanı olmuştur.

### **Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin Kuruluş Süreci**

Yukarıda belirtilen huzursuzluklar ve çalkantılı krizlerin yaşandığı 1917 yılının Şubat ayında Bolşevikler, Menşevikler ve solcu Eserler güç birliği yaparak ülkede ihtilâl yaparlar. 2 Kasım 1917'de Lenin ve Stalin'in "*Rusya Halklarının Hukukları Deklarasyonu*" ve "*Milletlerin kendi kaderini kendi belirleme hakkı*", "*Tüm millî, dinî imtiyazlar ve sınırlandırılmaların ortadan kaldırılması*" hakkında "*Rusya ve Doğu'nun Tüm Emekçi Müslümanlarına*" (22 Kasım 1917) başlıklı beyanatı yayımlanır (Wheeler, 1962: 12). Söz konusu beyanatla Lenin ve Stalin imparatorluk hudutlarında yaşayan halklara millî devlet kurma sözü verirler. Hatta onlar daha da ileri giderek kurulacak olan millî devletlerin ihtilâl organları tarafından tam olarak korunacağını vaat ederler (Hasanov-Arifdjanov vd.,

<sup>3</sup> Türkistan'da uygulanmak üzere çıkarılan "Nizam"da belirtilen "boş devlet arazileri" ifadesinden yola çıkarak Çarlık yönetimi tarafından politika gereği Türkistanlıların verimli sulak topraklarına el konulmuş ve Türkistan'a kitlesel bir şekilde göç ettirilen Rus köylülerine verilmiştir. Bu konuda geniş bilgi için bkz: Sodiqov-Jo'rayev, 2011: 296-298.

2004: 26). Bolşevik liderler, işte bu beyanatı imparatorlukta yaşayan halklara kendileri tarafından verilen “siyasî bağımsızlık” olarak sunarlar ve bu şekilde onları Bolşevik İhtilâli’ne dâhil etmeyi başarırlar.<sup>4</sup>

Bolşevik İhtilâli 7 Kasım 1917 tarihinde başarıyla sonuçlanır. Ancak Bolşevik Ruslar, Taşkent’te yerli taraftarlarıyla birlikte kendi hareketini kurarlar. Bu taraftarlar işçi, asker, savaş esirleri, sol gruplar ve cephede bulunan komünistlerden oluşmuştur. Ekim ayına gelindiğinde St. Petersburg’da silâhlı çatışmaların yaşandığı, geçici hükûmetin lağvedildiği ve iktidarın Bolşeviklerin eline geçtiği haberi duyulur. Bu haberle Türkistanlı Bolşevikler harekete geçer ve Taşkent’teki askerî kaleyi kuşatırlar. Günlerce devam eden çatışmaların sonunda kale ele geçirilir. 15 Kasım 1917’de İşçi, Asker ve Çiftçi Sovyeti’nin III. Kurultayında alınan karar gereği Türkistan Ülkesi Halk Komiserleri Sovyeti teşkil edilir. Fakat hükûmette paylaştırılan 15 kişik yönetimde tek bir Türk yer almaz, tüm üyeler Ruslardan ve Müslüman olmayanlardan seçilir (Usmonov-Sodiqov vd., 2006: 237). Bolşevikler, bu şekilde Türkistanlıların millî bir devlet kurma planına engel olmaya çalışmışlardır.

Konuyla ilgili Mustafa Çokayoğlu, bir hatıratında Rus milliyetçisi ve Hokand Öğretmenler Sendikasının başkanı L. S. Nekora’nın aşağıdaki sözlerinden yola çıkarak Sovyet Ruslarının asıl gayesinin Çarlık Ruslarından farklı olmadığını belirtmiştir: *İhtilâli Rus ihtilâlcileri, Rus işçileri, Rus askerleri gerçekleştirdi. Dolayısıyla Türkistan’da yönetim ve iktidar biz Ruslara aittir. Yerli halk ise, bizim onlara vereceğimize şükretmeleri gerekir* (A’zamxo’jaye, 2000: 63).

Bolşevik Rusların açıklamaları ve faaliyetlerinden onların asıl niyetlerini farkedenden Türkistanlı Ceditçiler hızlı ve netice odaklı yoğun siyasî faaliyete girişirler. Türkistan ceditçiliğinin babası Mahmud Hoca Behbûdî, Münevver Kâri Abdureşidhanoglu, Abdurauf Fitrat, Feyzullah Hoca, Osman Hoca, Sadridin Aynî, Mustafa Çokayoğlu, Muhammedcan Tınışbayev, Şerali Lapin, Ahmet Zeki Velidî Togan, Âbidcan Mahmudov gibi öncü aydınlar 1917 yılında Türkistan’da birçok siyasî partinin kurulmasına vesile olur (Jo’rayev-Nurullin vd., 2000: 39).

Şehit Ceditçi Münevver Kâri Abdureşidhanoglu’nun öncülüğünde *Hürriyet verilmez, alınır!* sloganıyla 14 Mart 1917 tarihinde Şûrâ-yı İslâmiye örgütü kurulur. Örgütün beyin takımında Mahmud Hoca

<sup>4</sup> Meselâ, o dönemde İstanbul’da çıkan *Sebil* gazetesinin 55. sayısında Stalin’in dilinden Türkistanlılara yapılan bağımsızlık vaadi Türkiyeli okurlara şu ifadeyle aktarılmıştır: “...Şeriat ahkâmına göre yaşamak isterseniz, öyle yaşayınız, biz buna kat’îyen karşı değiliz.” Bu konuda geniş bilgi için bkz: Türkistanî, 1979: 186.



Behbûdî, Mustafa Çokayoğlu, Ahmed Zeki Velidî Togan gibi Türk dünyasının ünlü aydınları yer almıştır. Bu örgüt, 16 Nisan 1917'de Türkistan Müslümanlarının I. Kurultayını gerçekleştirir. Kurultayda katılımcılar tarafından bir yol haritası oluşturulur. Bu programın ana hedefi özetle şu şekilde olmuştur:

*Türkistan'da Müslümanların arasında ıslahatlar gerçekleştirileceği gayelerini yaymak; bölgede yaşayan tüm Müslümanları tek fikir ve hedef ekseninde birleştirmek ve Türkistan'a muhtariyet makamını elde etmek için mücadele etmek* <https://greylib.align.ru/503/turkestanakaya-avtonomiya-sozdanie-i-razgrom-sbornik-statej.html> (Erişim tarihi: 15.11.2020).

Şûrâ-yı İslâmiye örgütünde Türkistan'da yaşayan diğer halk ve inanç vekillerine de kontenjan ayrılır. Bu şekilde demoktarik ve çoğulcu bir devlet yönetiminin kurulması amaçlanır. Bu durum, yeni kurulacak devletin şeriat kanunlarıyla yönetilmesi taraftarı olan Müslümanların hoşuna gitmez ve Şûrâ-yı İslâmiye örgütünün içinden ayrı bir hareket ortaya çıkar (Haziran 1917). Bu hareketin adı ayrılan Müslümanlar tarafından Şûrâ-yı Ulemâ olarak ilân edilir.

Çarlık yöneticilerinin yaptığı gibi Bolşevikler, dinî ve laik tecrübelerin yanı sıra siyaset tercübesine sahip olan Şûrâ-yı İslâmiye örgütünü kendilerine birincil tehdit olarak görür ve 1918 yılının başlarında örgütün faaliyetini yasaklar.

Diğer yandan Şûrâ-yı Ulemâ hareketinin üyeleri Taşkent, Semerkand ve Hokand gibi büyük şehirlerde faaliyete başlarlar. Örgütün programında: "devletin iç siyasetinde şeriat kanunlarına uyulması, millî ve dinî değerlerin korunup geliştirilmesi"nin altı çizilir. Fakat ulemâların liderleri Şûrâ-yı İslâmiye örgütünün başına gelenlerin yakında kendi başlarına da geleceğinin farkına varırlar ve 17-20 Eylül 1917'de Taşkent'te Türkistan Müslümanlarının II. Kurultayını toplarlar. Bu kurultaydan Şûrâ-yı Ulemâ ve Şûrâ-yı İslâmiye örgütlerinin birleşip güç ve işbirliği yapması kararı çıkar. Bu karar gereği Türkler İttifak-ı Müslimîn<sup>5</sup> adıyla yeni bir siyasî parti kurarlar (Shamsutdinov-Karimov, 2010: 33). Türkistanlılar tarafından kurulan bu örgütlerin gayesi hiç kuşkusuz İslâmî ve millî değerlere sahip bağımsız bir Türkistan Cumhuriyeti kurmaktan ibaret olmuştur. Bunun için onlar canlarıyla, mallarıyla mücadele ederler. Bir yıl içerisinde peş peşe dört kez gerçekleştirilen Genel Türkistan Kurultayı neticesinde Türkistan'daki tüm siyasî oluşumlar bir araya gelerek 27 Kasım 1917 tarihinde parlamentoya dayalı bir cumhuriyet şeklinde yönetilecek Türkistan Muhtariyeti Devleti'ni kurarlar. Kısa bir zaman içinde millî hükûmet ilân

<sup>5</sup> O sıralarda bu oluşumların dışında Türkistanlı Ceditçiler tarafından Turan ve Türk Ademi Merkezîyet (Federalist) örgütleri de faaliyet göstermiştir.

edilir. Hükûmet tarafından millî bayrak, millî marş ve millî para birimi kabul edilir. Ayrıca millî ordu kurulur, yeni anayasanın hazırlanması için çalışmalar başlatılır (Shamsutdinov-Karimov, 2010: 54).

### **Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin Şiire Yansıması**

Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin kurulduğu haberi aynı gün Türkistan'ın büyük şehirlerinden en ücra köşelerine kadar yayılır. On binlerce insan elinde “Yaşasın, Muhtariyetli Türkistan!” yazılı pankartlar taşıyarak bayram havasında sevinç gösterileri düzenler ve bu şekilde yeni devlete olan desteğini gösterir (Jo'rayev-Nurullin vd., 2000: 55-57). Abdurauf Fitrat, millî devletin kurulduğu gün için *Millî leyletül-kadir*<sup>6</sup> ifadesini kullanarak mutluluğunu dile getirir. Ceditçi şairler tarafından Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin kurulmasıyla ilgili şiirler yazılır.

Abdülhamid Süleymaoğlu Çolpan, Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin ilân edildiği günü *Âzâd Türk Bayramı* olarak tarif eder ve aynı adla bir şiir de kaleme alır. Çolpan, on binlerce insanın katıldığı büyük nümayişte tesirli bir konuşma yapar ve ardından “Ozod Turk Bayramı/Âzâd Türk Bayramı” ve “Allahü Ekber”<sup>7</sup> adlı şiirlerini okur. Halk, Çolpan'ın okuduğu şiirlere başından sonuna kadar *Allahü Ekber* tekbirleriyle eşlik eder (<http://kh-davron.uz/kutubxona/uzbek/tarix/turkiston-muxtoriyati-ning-madhiyasi.html> Erişim tarihi: 17.07.2020).

“Ozod Turk Bayramı/Âzâd Türk Bayramı” şiiri Türkistanlılar tarafından o kadar çok beğenilir ki, kâğıtlara el yazılarıyla yazılarak elden ele yayılır. Halk, Çolpan'ın bu şiirini okur, ezberler, marş olarak söylemeye başlar. Nitekim çok kısa bir zaman içinde bu şiir Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin millî marşı olarak kabul edilir:

#### **Özbek Türkçesi**

*Bizlar temir jonlimiz!  
Shavkatlimiz, shonlimiz!  
Nomusli, vijdonlimiz!  
Qaynagan Turk qonlimiz!*

*Turkistonli-shonimiz, Turonli-unvonimiz,  
Vatan-bizni jonimiz, fido o'lsun qonimiz!*

*Muxtoriyat olindi,  
Ishlar yo'lga solindi.  
Milliy marshlar cholindi,  
Dushman o'rantsun endi!*

#### **Türkiye Türkçesi**

Biz, demir gibi canlıyız!  
Şevketliyiz, şanlıyız!  
Namuslu, vicdanlıyız!  
Kaynayan Türk kanlıyız!

Türkistanlı şanımlı, Turanlı ünvanımız,  
Vatan bizim canımız, feda olsun kanımız!

Muhtariyet alındı,  
İşler yola konuldu.  
Millî marşlar çalındı,  
Düşman çatlasın şimdî!

<sup>6</sup> Millî Kadir Gecesi.

<sup>7</sup> Bu şiir bulunamamıştır. Araştırdığımız tüm eserlerde sadece şiirin adından bahsedilmiştir.

*Türkistonli-shonimiz, Turonli-unvonimiz,  
Vatan-bizni jonimiz, fido o'lsun qonimiz!*

Türkistanlı şanıımız, Turanlı ünvanımız,  
Vatan bizim canımız, feda olsun kanımız!

*Türk beshigi-Türkiston!  
Yeri oltun, tog'lari kon!  
Bolalaring qahramon!  
Vatan uchun berur jon!*

Türk beşiği, Türkistan!  
Yeri altın, dağı maden!  
Balaların (çocukların) kahraman!  
Vatan için verir can!

*Türkistonli-shonimiz, Turonli-unvonimiz,  
Vatan-bizni jonimiz, fido o'lsun qonimiz!*

Türkistanlı şanıımız, Turanlı ünvanımız,  
Vatan bizim canımız, feda olsun kanımız!

(Shamsutdinov-Karimov, 2010: 59-60)

Çolpan, bu şiirini halkın önünde okurken, milletine kim olduğunu, tarihteki mevkiini hatırlatmakta ve kurulan yeni devleti göz bebeği gibi korumaya çağırılmaktadır. Çolpan, Türkistan'ın bütün Turan ellerde yaşayan Türk halklarının beşiği yani ortak vatani olduğunu belirtmek suretiyle milletini Bolşevikler tarafından Türk boyları arasına sokulmaya çalışılan ayrılık fitnesine karşı uyararak birlik olmaya davet etmektedir.

Şiirde geçen hürriyet, şan, namus, töre, adalet, vicdan, cesaret, kahramanlık, vatan, bayrak, millî marş, vatan için can verme; toprak, altın, dağ, maden, bağ, meyve... gibi kavramlar Türk-İslâm devlet sisteminin kendine özgü, tarihten günümüze kadar ulaşan ahlakî, siyasî, hukûkî, iktisadî ve askerî husûsiyetlerini ortaya koyan kutsal kavramlardır. Dolayısıyla şair, Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin temel harcının bu kavramlardan oluşması gerektiğini dile getirmektedir. Çolpan'a göre bir devlet ancak maddî ve manevî bilimle ilerleyebilir ve dolayısıyla kendi tabiriyle “düşmanların” ve “zağların/kargaların” boyunduruğu altına girmez. Bu yüzden milletine cehaletten kurtulmayı ve geçmişte yapılan hatalardan ibret alıp, terakkiyat yolundan gitmeyi tavsiye etmektedir. Çolpan'ın “Âzâd Türk Bayramı” adlı şiiri içerdiği anlam yüklü kelimeler ile verdiği mesajlar yönünden bir devlet manifestosu özelliğini taşımaktadır.

Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin kuruluşuna çok sevinen ve sevincini şiir yazarak dile getiren şairlerden biri de Hamza Hekimzâde Niyazî'dir. Hamza'nın “Türkistan Muhtariyetine” adlı şiiri Uluğ Türkistan gazetesinin 11 Ocak 1918 tarihli sayısında yayımlanmıştır. Hamza'nın “Türkiston Muhtariyatına” adlı şiiri çok tesirli bir muhtevaya sahip olup şair şiirinde bir taraftan vatandaşlarını yeni devletle kutlamakta diğer taraftan milletine hayatî tavsiyelerde bulunmaktadır. Bu sebeptendir ki, Hamza, söz konusu şiirini Çolpan gibi nakaratlar kullanmak suretiyle şarkı olarak yazmış ve milletinin hafızasına kazımayı hedeflemiştir:

### Özbek Türkçesi

*Bugun Chingiz, Temurdek shohlar arvohi,  
Dunyo yuzin titratgan askar sipohi,  
Qichqirub der: “Turk o'g'li, o'lmang siz sohi!”*

### Türkiye Türkçesi

Bugün Cengiz, Timur gibi şahların ervâhi,  
Yer yüzünü titretmiş asker sipâhi,  
Haykırp der: “Türk oğlu, olmayın gafil”

*Qutlug' bo'lsun Turkiston muxtoriyati!  
Yashasun endi birlashub Islom millati!  
Qichqirub der qurbonlar: "Ulug' Turkiston"  
Unutmangiz, qonmangiz, boqing qabrsiton!  
Birlashingiz Arab, Turk... Qobil, Hindiston!*

*Qutlug' bo'lsun Turkiston muxtoriyati!  
Yashasun endi birlashub Islom millati!*

*Ahmad ruhi qichqira deb: "Hoy, ummatim!"  
Bu kunda ham xo'r qolsa, din, millatim!  
Haq shohiddir, kerakmas sizdek ummatim!*

*Qutlug' bo'lsun Turkiston muxtoriyati!  
Yashasun endi birlashub Islom millati!*

*Qutlug' bo'lsun, ey yoshlar, to'kub qoningiz,  
Bergan qurboningizga olg'on shoningiz!  
Mangu qoldi dunyoda xush unvoningiz,*

*Qutlug' bo'lsun Turkiston muxtoriyati!*

*Yashasun endi birlashub Islom millati!  
Yashasun bu Turk o'g'ini mangu davlati!  
(Hamza, 1988: 155-156)*

Kutlu olsun Türkistan Muhtariyeti!  
Yaşasın artık birleşmiş İslâm milleti!  
Haykırıp der kurbanlar: "Ulu Türkistan"  
Unutmayın, kanmayın, bakın işte kabristan!  
Birleşiniz Arap, Türk...Kâbil, Hindistan!

Kutlu olsun Türkistan Muhtariyeti!  
Yaşasın şimdi birleşmiş İslâm milleti!

Ahmet'in rûhu haykırıp der: "Ey, ümmetim!"  
Bu günde de hor kalsa, din, milletim!  
Hakk şahittir, gerekmez sizin gibi ümmetim!

Kutlu olsun Türkistan Muhtariyeti!  
Yaşasın şimdi birleşmiş İslâm milleti!

Kutlu olsun, ey gençler, dökülen kanlarınız,  
Verdiğiniz kurbana aldığınız şanıvız!  
Bengü kaldı dünyada hoş ünvanınız,

Kutlu olsun Türkistan Muhtariyeti!

Yaşasın şimdi birleşmiş İslâm milleti!  
Yaşasın Türk oğlunun bu bengü devleti!

Şair Hamza, söz konusu şiirinde olayları, şartları mukayeseli bir şekilde ele almıştır. Bundan maksat, Türk halkları başta olmak üzere bütün Müslüman halkların gözünü açmak; sömürüye, ezilmeye, zulüm ve baskıya karşı baş kaldırmak; Türk-İslâm ülkelerini birleşmeye ve İslâm'ın düşmanlarına karşı kendilerini savunmaya davet etmektir. Dolayısıyla şair, şiirinde bir taraftan Türk milletinin şanlı geçmişi ve hükümdarlarından örnekler vererek milletini yeni kurulan devlete sahip çıkmaya ve böylece atalarının ruhlarını şad etmeye çağırılmaktadır. Diğer taraftan Kur'ân-ı Kerîm ayetlerine atıf yaparak Allah'ın yardımının sabırla mücadele eden müminlere yakın olduğunu belirterek milletine moral vermektedir. Bununla birlikte şair Hamza, milletinin mücadelede zayıf davranışından Hz. Peygamber'in asla hoşnut olmayacağını dile getirmek suretiyle Türkistanlıları Allah'a ve Peygamberi Hz. Muhammed'e layık kul ve ümmet olmaya çağırılmaktadır.

Şair, şiirinin son nakaratında ise Türkistan Muhtariyeti Devleti'ni Türk oğlunun *mengü* devleti olarak tarif etmekte ve Türkistan'ın Türk oğlunun kıyamete kadar yaşayacağı *mengü* devlet olduğunu işgalci Ruslara haykırılmaktadır.

Ekim İhtilâli'ni umutla karşılayan, bu ihtilâlin Türkistanlılar için bir kurtuluş olduğuna inan şairlerden biri de Abdullah Avlânî'dir. Avlânî, 1917 yılında Çarlık devletinin yıkılması ve Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin kurulmasıyla ilgili "Qutuldik/Kurtulduk" adlı şiir kaleme

almıştır. Bu şiirde şair ihtilâl sonucunda savaşların, baskıların, zulüm ve esaretin son bulduğunu, dünyanın yani Çarlık İmparatorluğu boyunduruğu altında yaşayan toprakların gülistana (bahara) dönüştüğünü terennüm etmektedir. Esaret zincirlerinin parçalandığı, vatani Türkistan’da milletinin “dikensiz” olduğunu yani işgalci bir yönetimin olmadığından söz etmekte, hür ve millî bir yol istediğini belirtmektedir. Şair, Rabbi’ne “gülistana dönmüş gülbahçesini” yani bağımsız bir devlet olarak ilân edilen Türkistan Muhtariyeti Devletini “hazandan” (yaprak dökümü mevsimi olan sonbaharın hışmından) koruması için yalvarmaktadır. Çünkü şairin milleti, kendi ifadesiyle “har qayu/her çeşit Rus” yani Çarlık ve Bolşeviklerin zulümlerinden çok çekmiştir.

Şiirin son iki mısrasında bağımsız bir devlet kurmanın zor bir görev olduğu bildirilmektedir. Daha da zor olanı ise onu muhafaza edebilmektir. Şaire göre, güçlü ve hür bir ülkeye sahip olmak ve stratejik hedeflere ulaşmak ancak modern bilim ve teknolojiyle mümkündür. Dolayısıyla Avlânî, uzun zamandır cehalet, gaflet ve ilimsizlik girdabına gark olmuş milletini terakkiyata davet etmektedir:

### Özbek Türkçesi

*Guliston o'ldi olam har tarafta sayradi bulbul,  
Asoratdan qutuldi barcha, istiyor hur yo'l,  
Hazondan saqla, yo Rabb! Istiyor millat tikansiz gul,  
Yetushmoq muddaoga muddaoga ilimsiz hayhot, erur mushkul,  
Na mehnatlarni ko'rduq, har qayu ag'yor zulmindan. (Avlânî, 1979: 160)*

### Türkiye Türkçesi

Gülistan oldu âlem, her tarafta şakıdı bülbül,  
Esaretten kurtuldu herkes, istiyor hür yol,  
Hazandan koru, ya Rab! istiyor millet dikensiz gül,  
Kavuşmak mefkûreye ilimsiz heyhât, müşküldür,  
Ne mihnetleri gördük her çeşit ağyar zulmünden.

Bir diğer Ceditçi şair Sirâciddin Sıdkıy da yazdığı “Umidi İttifoq/Ümid-i İttifak” adlı şiirinde kurulan Türkistan Muhtariyeti Devleti’nin muhafazası için Türkistanlı Müslümanları aralarındaki görüş farklılıklarını bırakıp tek yürek, iyi niyet, birlik ve diriliğe davet etmektedir:

### Özbek Türkçesi

*Emdi bizlarg'a bu kun g'oyatda hurriyat kerak!  
Pok ko'ngil, sof dil birla tuzuk niyat kerak.*

.....  
.....

*Bizlara lozimdur emdi, ey Musulmon, ittifoq!  
Filmasal jism o'lsa birlik, go'yiyo jon ittifoq! (Qosimov, 2004: 215)*

### Türkiye Türkçesi

Şimdi bizlere bu günde gayet hürriyet gerek!  
Pâk gönül, saf kalp ile düzgün bir niyet gerek.

.....

.....  
 Bizlere lazımdır şimdi, ey Müsülman, ittifak!  
 Fil'mesel yek vücût olsa, güya can ittifak!

Aslında şair Sıdkıy'ın mezkûr şiirinde gizli bir endişe söz konusudur. Çünkü o, niyetini belli etmeyen Bolşeviklere karşı güvensizlik içindedir. Dolayısıyla ülküdaşları gibi milletinin hürriyeti ve Türkistan Muhtariyeti'nin bekâsı konusunda endişelidir. Şairin taşıdığı bu endişe, Türkistanlıların yek vücût olup hürriyetleri için mücadele etmedikleri takdirde sanki her an yaşanabilecek bir felâketin habercisi mahiyetindedir.

### **Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin Yıkılışı**

Evet, maalesef şair Sıdkıy ve Avlânî'nin endişeleri çok geçmeden gerçeğe dönüşür. Türkistanlıların korktuğu başına gelir. 6 Aralık 1917 tarihinde Taşkent'te Şûrâ-yı İslâm ve Şûrâ-yı Ulemâ partilerinin liderleri Taşkent Sovyet Meclisi'nin başkanı Fedor Kolesov'un huzuruna gelerek vaat edilen millî ve bağımsız muhtariyet verilmesini talep ederler. Kolesov, millî âzâtlık hareketi mensuplarını talebi görüşmek üzere 13 Aralık 1917 tarihinde Taşkent'teki Kaufman (bugünkü Emir Timur) parkında buluşmaya davet eder. Bolşevikler, bir haftalık zaman zarfında kendi hain plânlarını uygulamak için hazırlık yapar. Buluşma gününde Münevver Kâri'in önderliğinde on binlerce insan bayram havasında miting yapmak üzere buluşma yerine doğru giderken “kızıl cellâtların” önceden hazırladığı tuzakla karşılaşır. Halk, mitralyözlerle taranır. Katliam yaşanır (Shamsutdinov-Karimov, 2010: 61-62).

Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin ülkenin dört bir tarafında halk tarafından canı pahasına desteklenmesi Bolşevikleri çok korkutur. Çünkü Sovyetler, Türkistan Muhtariyeti'nin statüsünü kaldırıp ülkeyi Rusya'ya bağlı bölgesel muhtar devleti adı altında tekrar kendi sömürgesi haline getirmeyi düşünmekteydi. Bu yüzden Türkistanlılar tarafından kurulan millî devlet Ruslarca “ırkçı”, “burjuvazi temelli”, “sınıflara dayalı”, “ihtilâl karşıtı” gibi isnatlarla yaftalanır (<https://tarjumon.uz/5326?script=lat> Erişim tarihi: 10.11.2020).

Türkistan Sovyetlerinin 16-29 Ocak 1918 tarihinde<sup>8</sup> yapılan IV. Kurltayında Türkistan Muhtariyeti Devleti ile hükûmet üyelerinin varlığı kanun dışı kabul edilir. 29-30 Ocak 1918 tarihlerinde Hokand'da İşçi ve Asker Vekiller Sovyeti'nin toplantısı yapılır. İşte bu toplantıda Türkistan Muhtariyeti Devleti'ni ortadan kaldırmak için sınırsız yetkilerle donatılmış bir “revolüsyon komite” kurulur. Komite başkanlığına Babuşkin adında bir

<sup>8</sup> Bu tarih, *Özbek Sovyet Ansiklopedisi*'nde 19-26 Ocak 1918 olarak belirtilmiştir. Geniş bilgi için bkz: *Özbek Sovyet Ansiklopedisi*, 1978: 11/376.

Rus seçilir. Türkistanlılardan kimse bu komiteye dâhil edilmez (<https://tarjumon.uz/5326> 17.11.2020). Bu komitenin görevleri şunlardan ibaret olmuştur:

- Türkistan Muhtariyeti Devletini bitirmek.
- Şehir ahalisini silâh zoruyla Sovyet iktidarına boyun eğdirmek.
- “İhtilâl düzeni” tesis etmek.

Bu komite tarafından ileri sürülen silâhlarıyla birlikte teslim olma ve Sovyet yönetimini tanıma ultimatomu Türkistan Muhtariyeti hükûmetinin üyelerince reddedilir. Sovyetlerin asıl maksadı kan dökmek olduğu için kendileri tarafından millî hükûmet üyelerine müzakere için tanınan zamanın dolmasına iki saat kala askerî hareket başlatılır. Sınırsız yetkilere sahip olan komitenin yönetimindeki Kızılordu 19 Şubat 1919 tarihinde Hokand şehrini öğlenden akşama kadar bir taraftan top atışlarıyla diğer taraftan uçaklardan bombalamak suretiyle yerle bir eder. Ardından Türkistanlılar ile Kızıl askerler arasında sokak çatışmaları başlar. Öncü birlikte yer alan Daşnak Ermenileri insanlık tarihinde misli görülmemiş iblisâne cinayetlere imza atarlar. Ermeniler, içinde 500 yaralı ve hastanın tedavi gördüğü hastaneyi ateşe verir ve içindekilerin yanarak can vermesine sebep olurlar. Bunun dışında Hokand pamuk fabrikasında çalışan 50 aileyi tüm fertleriyle birlikte boğazını keserek katlederler. Ermenilerce Hokand şehrindeki 10 mahallede yaşayan herkesin başı gövdesinden ayrılır. Çocuklar kılıçtan geçirilir. Ermeniler, yaptıkları bütün cinayet ve kıyımlar yetmezmiş gibi insanlık vicdanı ile ahlâkına zıt bir şekilde kadın ve kızlara tecavüz ederler, hamile kadınların karınlarını yararak doğmamış bebekleri süngülerinin ucunda gezdirirler (Jo’rayev-Karimov, 2011: 66-67; Togan, 1942-1947: 366-367). Bu vahşetle sarsılan halk korkudan evlerini terketmeye mecbur kalır, Hokand ölüler şehrine döner. Hokand şehri üç gün boyunca yanar. Halkın evi işgalciler tarafından yağmalanır. Bütün değerli eşyalar at arabalarıyla şehirdeki tren garında toplanır ve ardından işgalciler tarafından paylaşılır (<https://tarjumon.uz/5326> Erişim tarihi: Temmuz, 2020). Türkistan Muhtariyeti Devleti’nin baş şehri Hokand’da gerçekleştirilen tasarlanmış soykırım neticesinde en az 10 bin Türkistanlı öldürülür. 180 köy yakılır. Hokand genelinde 11 bin hane ev, 27 cami, 11 medrese, birçok mektep, dükkân, bakkal ve iş yerleri tahrip olur (Hidiraliev, 2001: 80; Hasanov-Karimov, 2015: 101-102).

Bu bağlamda Türkistan’ın yakın tarihinde meydana gelen söz konusu olaylar; Türk’ün soyuna yapılan kırım ve bu zulme karşı kıyama kalan Türkistan Türklüğünün Millî İstiklâl Mücadelesi Cedit şiirinin ana konusu haline gelmiştir. O dönemde Cedit edebiyatında kaleme alınan şiirlerin konusunu Ceditçi aydınların zihnini ve kalbini uzun zamandır meşgul eden Türkistanlıların maruz kaldığı baskı ve zulüm, Türkistan’ın

kurtarılması, sömürgeye karşı mücadele, millî birlik ve beraberlik, işgale karşı isyan... gibi sosyal ve siyasî temalar teşkil etmiştir (Jo'rayev-Nurullin vd., 2000: 152-153).

Meselâ, Şair Abdurauf Fıtrat, “Sharq/Şark” adlı şiirinde vatani Türkistan’ın geçmişiyle bugününü karşılaştırmakta, milletin maruz kaldığı zulüm ve katliamları, Türkistan’a “özgürlük ve medeniyet” getirmeyi vaat eden “Garblı albastının/Sovyet Rusya’nın” izlediği sömürge politikası sonucunda Türkistan Muhtariyeti Devleti’nin baş şehri Hokand’da Kızılordu ve Ermeniler tarafından işlenen cinayetleri ve yaşanan vahşeti edebî yolla dünya kamuoyuna duyurmakta, insanlık dışı vahşete sessiz kalan dünya devletlerine isyan etmektedir:

### Özbek Türkçesi

*O'tlar ora yonib turgan qishloqlar,  
Xirmon bo'lib yotg'on gavdalar jonsiz,  
Oqmoqdadir qizil qondan ariqlar,  
Tinch turg'onlar talanadir omonsiz.  
To'rt-besh yashar bir bolaning boshini,  
Boqing, keskin qilich bilan kesmishlar,  
Yig'lab turg'on onasining bo'ynig'a  
Bir ip bilan osmishlar!...  
Yangig'ina kelin bo'lg'on bir qizning  
Ko'kragini, eri bo'lg'on yigitning  
Jonsiz yotg'on gavdasi uzra qo'yub  
Nayza bilan teshmishlar!...  
Xotunlarning pardasi,  
Bolalarning yuragi,  
Qarilarning gavdasi,  
Yirtilg'on,  
Yorilg'on,  
Ezilg'on!...  
(Qosimov, 2008: 279-280)*

### Türkiye Türkçesi

Ateşler içinde yanmakta olan köyler,  
Yığın olup serilmiş gövdeler cansız,  
Akmaktadır kızıl kandan arklar,  
Uslu duranlar talan edilir amansız.  
Dört, beş yaşlarında bir balanın başını,  
Bakın, keskin kılıçla kesmişler,  
Ağlayan annesinin boynuna  
Bir ip ile asmışlar!...  
Daha yeni gelin olan bir kızın  
Göğüslerinin eri olan yiğidin  
Cansız yatan gövdesi üzere koyup  
Mızrak ile deşmişler!...  
Hatunların perdesi,  
Balaların yüreği,  
Yaşlıların vücudu,  
Yırtılmış,  
Yarılmış,  
Ezilmiş!...

Bu korkunç hadiselerle bizzat şahit olan ve gördüklerini kaleme alan şairlerden biri de Şair Kâmî'dir. Kâmî, Türkistan Muhtariyeti Devleti'ne (“Hokand Fâciasına”) ortak Türkçeyle kaleme aldığı<sup>9</sup> “Afsusnoma/Teessüfnâme” adlı şiirinde Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin kurulduğu Fergana ilinin ve halkının 19 Şubat 1918 tarihinde Türkistan Askerî Valisi Perfileyev'in emriyle top atışlarıyla yok edilmesini tasvir etmektedir. Bu edebî tasvirle şair, Kızılordu ve Ermeni çetecilerinin amansız saldırılarına küçük, büyük, yaşlı, genç, kadın, erkek fark etmeksizin tüm sivil halkın maruz bırakıldığını; mamur olan Fergana ilinin tahrip edilerek

<sup>9</sup> Çagatay ve İstanbul Türkçesinin dil özellikleriyle.



"çöle" dönüştürüldüğünü yani yerle bir edildiğini büyük bir üzüntüyle haber vermektedir:

### Özbek Türkçesi

*Voy, yuz voyki, Farg'ona harob o'ldi, darig',  
Zulm o'qi birla bu kun gardi turob o'ldi, darig',  
Bu musibatdin ulus cheshmi purob o'ldi, darig',  
Ham bari katta-kichik bag'ri kabob o'ldi, darig',  
Shahri obod erdi, chun dashti sarob o'ldi, darig'.*  
(Qosimov-Yusupov vd., 2004: 136)

### Türkiye Türkçesi

Vah, yüz kere vah ki, Fergana harap oldu, eyvah,  
Zulmün oku ile bu gün toza döndü, eyvah,  
Bu musibetten ulus göz yaşı döktü, eyvah,  
Bütün büyük-küçüğün bağı kebâp oldu, eyvah,  
Şehri âbâd idi, fakat serap çölü oldu, eyvah.

Fıtrat ve Kâmî'nin şiirlerine konu olan vahşet bazı Bolşevik Rus asker ve yöneticileri tarafından da itiraf edilmiştir. Sovyet yöneticilerinden D. Manjara adlı şahıs kendi hatıra defterinde işlenen cinayetleri:

*Millî siyasette yaptığımız hatalar yüzünden Hokand Muhtariyeti meydana geldi. Onu yok ederken başka bir hata daha yaptık. Neredeyse silâhsız olan muhtariyetçilerin yerleştiği eski şehri kuşatma altına almak yerine toplarla vurduk. Sonra daşnakların silâhlı çetelerini üzerlerine saldık. Neticede tecavüz ve kıyım başladı. Bundan muhtariyetçilerle alakası olmayan sivil halk çok büyük zarar gördü (Usmonov-Sodiqov vd., 2006: 240-241).*

cümleleriyle itiraf etmiştir. Bu şekilde Ruslar, Türkistan'ı sömürmeye devam etmek adına Osmanlı Türkiyesinde her türlü vahşete imza atan Ermeni çetelerini Türkistan'a getirerek onların Anadolu'da yaptıkları zulüm ve cinayetlerin benzerini Türkistan'da yaptırmak için Müslümanların üzerine salarak âdeta Türk milletinden intikam almaya çalışmıştır (Qosimov, 2008: 499).

Türkistan Muhtariyeti Devleti yıkıldıktan sonra Sovyetlerin Müslümanlara karşı uyguladığı şiddet ve baskı politikaları sistematik hâl alır. Kızılordu ve Ruslar camilerde namaz kılan cemaatin üzerine bomba atacak ve Kur'ân-ı Kerîm'i yakacak kadar azgınlaşır. Zenginler topyekûn hapsedilir, mal ve mülkleri müsadere edilir. Sovyetler o kadar haddi aşar ki, 1918 yılında Rusya'da Lenin'e yapılan bir suikastten mantıksız ve deli divane bir şekilde Türkistanlı Müslümanları sorumlu tutarak onları tutuklamaya başlarlar (Xo'jayev, 2008: 17).

Bolşevikler, Türkistanlılara vaad ettikleri “kendi kaderini” tayin etme hakkını vermedikleri gibi onlara yabancı ve anlaşılmayan Komünistik mefkûreyi dayatırlar. Sovyet hükûmetinin kurulduğu ilk günden itibaren yönetimde Türklere yer verilmez. Haklarının gaspedilmesi bir yana Türkistanlıların millî gururu, asırlar boyunca devam eden örf ve âdetleri, millî değerleri yok edilmeye çalışılır. Kadılık mahkemesi lağvedilir, vakıfların taşınmaz mallarına el konulur, mal ve mülk sahibi olmanın her türlü şekline son verilir (Jo’rayev-Nurullin vd., 2000: 84-85). Bu şekilde Türkistanlılar sindirilmeye ve “mankurtlaştırılmaya” çalışılır.

Bu tür baskı ve dayatmalara maruz kalan Türkistanlılar sonunda Bolşevik Ruslarının emellerinin Çarlık idaresinden farksız olduğuna kanaat getirirler. Sovyetler, Türkistan için bağımsızlık davası güden aydınlara karşı karalama ve zulüm kampanyası başlatır. Bu sebeptendir ki, şair ve yazarlar kendilerinin ve sevdiklerinin canlarını tehlikeye atmamak için eserlerinde mecaz sanatına sıkça başvurmak zorunda kalırlar. Bu yöntemden ustaca faydalanan şairlerden biri Elbek’tir. Elbek, 1921 yılında kaleme aldığı “Qaysi Biri Bo’ri’?/Hangi Biri Kurt?” adlı fablunda Sovyetlerin Türkistan ile ilgili gerçek niyetini hayvan karakterlerinin dilinden ifşa etmiştir:

#### Özbek Türkçesi

*Pichoq bilan qo’ydi uni tez so’yib  
Unga qo’yning ikki ko’zi termulub  
Joni tipirchilab, yonib ham kuyub  
Aytar edi ul kishiga: “Ey kishi, ”  
Bo’rimi, yo aytgil, endi kim vahshiy?!  
Qutqarding sen meni bo’ri ilgidan,  
Hamda qo’rqinch shu o’limning vahmidan.  
Eng so’ng o’zing bo’ridan da o’zdirding  
Ko’rdim, endi chin bo’ri ham sen bo’lding”.*  
(Uzoqov, 1999: 134-135)

#### Türkiye Türkçesi

Bıçak ile hemen koydu soyup.  
Ona koyunun iki gözü dikilip,  
Can çekişip, üzülp yapıp,  
Söyler idi o kişiye: “Ey kişi,  
Söyle, kurt mu yoksa insan mı daha vahşi?!”  
Kurtardım sen beni kurdun elinden,  
Hem de bu korkunç ölümün vehminden.  
Sonunda sen kurttan da azgın çıktın,  
Gördüm, artık gerçek kurt da sen imişsin.

Şiirin örnek olarak aldığımız bölümünde görüldüğü gibi bir orman söz konusudur. Ormanda bir koyun otlarken, ansızın karşısında beliren bir kurdun tuzağına düşer. Kurt, koyunu yemek istemektedir. Kurt koyunun boğazından ısırıp tam boğmak üzereyken karşısına bir adam çıkıverir ve koyunu kurttan kurtarır. Koyun, kurtulduğuna çok sevinir. Ancak koyunun sevinci fazla sürmez. Çünkü bu defa onu kurdun dişlerinin arasından çekip alan adam kendisini kesmek istemektedir. Adam, koyunun boğazına bıçağını dayadığı anda koyun dile gelir ve: “adamın kurttan daha vahşi düşman olduğunu” söyler. Elbek’in bu fablî siyasî özelliğe sahip bir eser olup, burada şair ormanla “Türkistan”a, “kurt” karakteriyle Çarlık idaresine ve son olarak “Adam” karakteriyle de Sovyet idaresine işaret etmektedir.

Türkistanlılar, “yağmurdan kaçarken doluya tutulmak” misali, şair Elbek’in ifadesiyle kendi vatanlarında her defasında “aç kurt/Çarlık” ve

“açgözlü adamlar/Sovyetler” tarafından boğazlanmışlar; vatanlarını, devletlerini, hürriyetini, kutsallarını, hayatlarını, ailelerini, sevdiklerini; mal ve mülklerini, izzet ve şereflerini kaybetmeye mecbur bırakılmışlardır. Tabiatıyla bu kadar kötülüğe karşı imanlarının gereği olarak Türkistanlıların kıyama kalkması kaçınılmaz olmuştur. Türkistan genelinde halk, Ceditçi aydınların önderliğinde, “Türkistan’ın Rusya’dan Özgürlüğü İçin!”, “Zalimlersiz Bir Türkistan İçin!”, “Türkistan, Türkistanlılar İçin!” gibi şiarlarla siyasî taleplerini dile getirerek Sovyetlere karşı isyan hareketi başlatır (A’zamxo’jayev, 2000: 151).

Ceditçiler, Sovyetlere karşı başlattıkları silâhlı mücadele hareketini Türkistan Millî İstiklâl Hareketi adıyla tek çatı ve kumandanlık altında birleştirmeye, hareketi ideolojik ve teşkilatlandırma yönlerinden desteklemeye çalışmışlardır. Bu maksatla Ceditçi aydınların bazıları Korbaşı olup doğrudan ve fiili olarak savaşa iştirak etmişler, bazıları da korbaşı karargâhları ile hükûmetlerde<sup>10</sup> danışman olarak görev yapmışlardır. Ayrıca onlar, korbaşıların arasında mevcut olan ihtilafları bertaraf etmeye büyük çaba sarfetmişlerdir. Meselâ, “İttihad-i Terakkî”, “İttihad-i Millî” ve “Millî İstiklâl” örgütlerinin önde gelen temsilcileri olan Münevver Kâri, Osmanhacı Tohtahocayev, İsrailcan İbragimov, Âbid Saidov, Tengrikul Maksudov, Zeynütdin Kâri Nasritdinov, Abdullah Hacı Gafurov ve niceleri fiilen korbaşıların karargâhlarında siyasî rehber, danışman ve telgrafçı olarak görev yapmışlardır (Jo’rayev-Karimov, 2011: 298).

Yeni müstemleke düzenine karşı Millî İstiklâl Mücadelesi başladıktan sonra bir kısım Ceditçi aydın ve şairler eline silâh alıp cepelerde düşmana karşı cihad etmiş, diğer bir kısım Ceditçi şairler ise cephe gerisinde kalemleriyle mücadele etmişlerdir. Onlar, yıkılan devletleri için âdeta şiirleriyle yas tutmuşlar, Türklüğü düşmandan intikam almaya çağırılmışlardır. Türkistan Millî İstiklâl Mücadelesi’nin başlamasıyla birlikte konjonktürel gelişmelere bağlı olarak Özbek Cedit şiirinde yeni konular ortaya çıkmıştır. Devleti yıkılmış Türkistanlıların ruh hali, istek ve plânları cihad, kılıç, kın, kalkan, sınıf, mücadele, hürriyet, cesaret, Türk-İslâm devletlerinden yardım umudu... gibi kavramlar da şiirlere yansımıştır. Meselâ, Özbek şairi Batu’nun “Qilich/Kılıç” (1925) adlı şiiri buna örnek teşkil etmektedir. Şair, mezkûr şiirinde vatan ve milletin hür olmasının tek ve son yolunun ancak silâhlı mücadeleden yani Türkistan Millî İstiklâl Mücadelesi’nden geçtiğini vurgular:

#### **Özbek Türkçesi**

*Sinf sinfni yanchmoq bo’lganda,  
Har yov ko’nngliga vahshat to’lganda,*

#### **Türkiye Türkçesi**

*Sınıf sınıfı ezmek istediğinde,  
Düşmanın gönülü vahşetle dolduğunda,*

<sup>10</sup> Harezmi Devleti, Buhara Millî Devleti ve Türkistan Muhtariyeti Devletlerinin hükûmetlerinde.

*Gullar egasiz qolib so'lganda,  
Qilich saqlanib qinda qolganmi?*

*Siniq qalqonlar qonda qolganda,  
Qonlar tarixga uya solganda,  
Boyqush do'stini tilga olganda,  
Qilich duodan chetda qolganmi?*

*Umr ildizin ayamay uzgan,  
Qonlar ichida to'lg'onib suzgan,  
Chaman yerida zo'r cho'llar tuzgan  
Qilich jahonda yana qolsinmi?*

*Zo'rlik taxtini ko'tarib yurgan,  
Qullar baxtini do'zaxga burgan,  
Isyon kuchini parchalab turgan  
Qilich uchun erk cholg'u cholsinmi?!*

*Qilichga qarshi qilichli isyon,  
So'ngra jannatlar yaratgay har yon...  
(Botu, 2004: 61-62)*

Güller sahipsiz kalıp solduğunda,  
Kılıç kınında saklı mı kalmış?

Kırık kalkanlar kan içinde kaldığında,  
Kanlar tarihe yerleştiğinde  
Baykuş dostunu andığında,  
Kılıç duadan uzakta mı kalmış?

Hayatın kökünü acımadan üzen,  
Kanlar içinde kıvranıp yüzen,  
Çimenlik yerde zor çöllere düzen  
Kılıç cihanda yine mi kalsın?

Zulüm tahtını yüceltip giden,  
Kulların bahtını cehenneme çeviren,  
İsyan gücünü paramparça eden  
Kılıç için hürriyet çalğı mı çalsın?!

Kılıca karşı kılıçlı isyan,  
Sonra cennete döner her yan...

Şiirde geçen kılıç, kın, kalkan, düşman, sahipsiz gül, kırık kalkanlar, baykuş, dua, kan, çimenlik, çöl, sınıf, isyan gibi kelimeler şair tarafından özenle seçilmiş kelimeler olup Türkistan Millî İstiklâl Mücadelesi'nin tarihî arka plânının yanı sıra Rus müstemleke sisteminin Türkistan ve halkına reva gördüğü zulüm ve haksızlıkları ifade etmektedir. Şair Batu, güle benzettiği vatanına baykuşlar (Sovyetler) tarafından tıpkı dostları (Çarlık Rusya) gibi muamele yapıldığı için “çimenliğin” (Türkistan'ın) “çöllere” (viraneye) döndüğünü ve “güllerinin” (Türkistanlıların) soldurulduğunu yani kanlarının akıtıldığını belirtmektedir. “Zorluk tahtı” (Çarlık ve Sovyet iktidarının) devam etmesiyle sözde “sınıf” mücadelesi adı altında “kulların/kölelerin bahtı” cehenneme çevrilmiştir. Dolayısıyla şaire göre halkının başını kesen bu zorba “tahtlara/iktidarlara” karşı kılıçla muamele etmek artık Türkistan'ın her ferdi için farzdır.

Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin yıkılmasıyla hayal kırıklığına uğrayan şairlerden biri de Abdülhamid Süleymanoğlu Çolpan'dır. Çolpan, genelde Çarlık Rusya'nın özelde Sovyetlerin ikiye bölünmüş siyasetini “Yana Qor/Yine Kar” adlı şiirinde şu şekilde ifşa etmiştir:

#### Özbek Türkçesi

*Yana qor! Oq kafan o'raldi yana,  
Yana ko'k quydi yerga parlarini;  
Qarg'aning tillari buraldi yana,  
Yana qish chorladi "nafarlar"ini...*

*Yana qish...qor-kafan yopildi yana  
Karg'aga to'y, o'yun topildi yana!..  
(Özbay, 1994: 370)*

#### Türkiye Türkçesi

Yine kar! Ak kefen sarıldı yine,  
Yine gök tüylerini döktü yere;  
Karganın dili döndü yine,  
Yine kış “askerlerini” davet etti...

Yine kış...kefen gibi kar örtüldü yine  
Kargaya düğün, oyun fırsatı doğdu yine!..

Çolpan'ın söz konusu şiirde kullandığı isim ve fiiller Türkistan'da Rus sömürgeciliğinin mahiyetini, sürecini ve özetini üstü kapalı bir dille ortaya koymaktadır. Bu bağlamda şair, soğuk Rusya ülkesi ile Sovyetleri "kar", "kış", "ak kefen", "karga" sıfatlarıyla sembolleştirmiştir. "Karganın dilinin buralması/dönmesi" ifadesine gelince, Bolşeviklerin verdikleri sözde durmayarak tıpkı Çarlık Rusya gibi sömürge siyasetini savunmaya ve devam ettirmeye karar verdiğinin göstergesidir. Bunun için "kışın neferlerinin" yani Kızıldoru ve avaneleri olan Ermenilerin Türkistan'ı ele geçirecek kontrolü yeniden ele alması gerekir. Türkistan'da kendi hâkimiyetini kurmak, halkını köleleştirmek, maddî ve manevî zenginliklerini talan etmek şairin tabiriyle "kargalar için yeni bir düğün ve eğlencedir".

Çolpan, içinde doğup büyüdüğü "gülzarına/vatanına" "kargaların/Rusların" değil, ülkenin asıl sahipleri olan "bülbüllerin/Türklerin" hâkim olmasını ister. Fakat onun bu isteğinin gerçekleşmesi için "gülzardan/Türkistan'dan" "kargaların/Rusların" "kılıç" yani güç kullanarak kovulması lazımdır. Bu yüzden "Kargaların" güçlü cüssesi, keskin gagaları (tam teçhizatlı modern ordularına) ve açgözlülüklerine karşı "bülbüllerin" güç birliği yapmaları ve ortak hareket etmeleri gerekmektedir. Çolpan'ın "Qilich va Qon/Kılıç ve Kan" adlı şiiri işte bu harekete (Türkistan Millî İstiklâl Hareketi) ithaf edilmiştir:

#### Özbek Türkçesi

*Qilichim qında qolmasin, chiqsin,  
Tig'iga tillarim tomizsin qon,  
Amalim qonli tig'ini o'psun,  
Qolmasin qonni sevmagan bir jon!  
(Özbay, 1994: 340)*

#### Türkiye Türkçesi

Kılıcım kınında kalmasın, çıksın,  
Dilim, ucuna kan damlatsın,  
Emelim, kılıcın kanlı tığını öpsün,  
Kanı sevmeyen bir tek insan kalmasın!

Çolpan'a göre Ruslarla (Çarlık ve Sovyet) sulh yoluyla anlaşmak imkânsızdır. Bu sebeple şairin "emelinin" (vatanının işgalcilerden kurtarmanın) gerçekleşmesi ancak ve ancak silâhlı mücadeleyle olabilir. Bu sebeple vatanın hürriyeti uğrunda herkes eline kılıç alıp Türkistan'ın yeniden bağımsız ve büyük bir devlet olması için çok kan akıtmaları, yani can verip can almaları gerekir. Fakat asırlardır hanlıklar arasında devam eden iç savaşlar, kadim-credit çekişmeleri, çağa ayak uyduramamış eğitim sistemi, ülkenin kendini geliştirememiş olması (askerî, teknik, ekonomik...) gibi faktörler Türkistan Millî İstiklâl Hareketi'nin gücünü zayıflatmıştır. Dolayısıyla işgalcilere karşı mücadelede Türkistanlı aydınlar kendilerinden daha ileri durumda olan Türk-İslâm ülkelerinden yardım talebinde bulunmuşlardır. Meselâ, şair Çolpan'ın şahsında Türkistanlı Ceditçiler Türk dünyasının ortak düşmanı olan Ruslara karşı Türkiye'den ilmî, siyasî ve

askerî alanlarda destek istemişlerdir<sup>11</sup>. Konuyla ilgili dönemin Ceditçi aydınlarından Hacı Muin *Mehnatkashlar Tovushi/Emekçilerin Sesi* adlı gazetenin 15 Şubat 1920 tarihli sayısında “Yoshlar! Yurtning Umidi Yolg’iz Sizgadur/Gençler! Yurdun Ümidi Yalnız Sizededir” başlıklı makalesinde şu bilgileri paylaşmıştır:

*Esaretten kaçıp vatanına gitmekte olan Osmanlı kandaşlarımız bizim cehaletimize çok üzümlere geçici de olsa birkaç gün rehberlik etmek için Türkistan’da bulunup fedâkârâne hizmetlere giriştiler. Osmanlı kandaşlarımız sadece bilimsel cihetten değil, aynı zamanda hükûmet ve fırka işlerine girişip siyasî cihetten de bize rehberlik etmektedirler (Muin, 2005: 65-66; Çakıröz, 1997: 196-197).*

Doğu Türklüğünün Batı Türklüğü Türkiye’den istediği yardımlar sadece siyasî ve ilmî cihetlerle sınırlı kalmamış, tabiri caizse *bıçağın kemiğe dayandığı* bir dönemde askerî cephelere kadar ulaşmıştır. Türkistanlı aydınlar dünyanın en güçlü, en donanımlı ordusuna karşı tek başlarına başarılı olamayacaklarını bildikleri için savaşın seyrini değiştirmek adına Türkiye’den asker talebinde bulunmuşlardır. Bu talep, Çolpan’ın ortak Türkçeyle kaleme aldığı “Yurish Marshi/Yürüyüş Marşı” adlı şiirinde edebî yönden net bir şekilde ifade edilmiştir:

#### Özbek Türkçesi

*Hade, yur, qardosh, tog’ dema, tosh dema,  
Qizil Turon uchun mol va bosh dema!  
Har bir qadamingda qip-qizil qonlarla,  
Onang Turon kutadir ulug’ shonlarla!  
Ko’p yilgi hasratlar, qayg’ular ko’nglina,  
“Kel, qutqar, o’g’lim!” deb yolinur sanga.  
Bugun umidi sen ozod o’g’linda,  
Qutqarmay, solma qilichni qinga!...  
(Qosimov-Yusupov vd., 2004: 287)*

#### Türkiye Türkçesi

Hadi, yürü, kardeş, dağ deme, taş deme,  
Kızıl Turan için mal ve baş deme!  
Her bir kademinde kıp-kızıl kanlarla,  
Anan Turan bekler ulu şanlarla!  
Uzun yılların hasret ve kaygıları gönlünde,  
“Gel, kurtar, oğlum!” diye yalvarır sana.  
Bugün ümidi sen âzât/hür olan oğlunda,  
Kurtarmadan, sokma kılıcını kınına!..

Türkistan Türklüğünün adına şair Çolpan tarafından yapılan bu yardım çağrısına her ne kadar kendisi savaş içinde, yoksul ve perişan bir halde olsa da, Anadolu Türk ordusundan karşılık gelmiş, Enver Paşa başta olmak üzere birçok Osmanlı Türk subayı şairin ifadesiyle “ana”ları olan Turan’ı düşmandan kurtarmak için kardeşlik ve evlatlık görevini yerine

<sup>11</sup> Türkistan Muhtariyeti Devleti’nin kurucularından Zeki Velidî Togan’ın aktardığına göre, 1921 yılının Temmuz ayında Türkiye Cumhuriyeti Büyük Millet Meclisi azası Soysallı İsmail Suphi Bey Türkistan’a gelerek Ceditçi liderlerin isteği üzerine “siyasî ve içtimaî ilmihal” (anayasa metni) yazar. Yedi bölümden ibaret olan bu ilmihalin ilk bölümü “siyaset kaideleri/kuralları” (10 madde), ikinci bölüm “askerlik maddesi” (7 madde), üçüncü bölüm “maarif kaideleri” 11 madde, dördüncü “sıhhat ve riyazet kaideleri” 13 madde, beşinci “iktisat kaideleri” 11 madde, altıncı “din ve ahlâk kaideleri” 17 madde, yedinci umûmî kaideler 3 madde, toplam 72 maddeden oluşmuştur. Bütün bu maddeler siyasî, dînî, askerî, iktisadî ve sosyal cephelerde Türkistanlıların hürriyeti ve bağımsız bir devlet kurmaları için takip edilecek yol programı olmuştur. Geniş bilgi için bkz: Togan, 1942-1947: 415-416.

getirmek amacıyla şiirde geçtiği gibi “dağları, taşları aşmışlar, mallarını ve başlarını” ortaya koyarak Sovyetlere karşı aziz canlarını feda etmişlerdir<sup>12</sup>.

Türkiyeli askerlerin bu girişimleri tabii olarak işgalci Sovyetlerin hoşuna gitmez, her şekilde buna karşı çıkılır. Ruslar, her zaman usta oldukları taktiklerinden fitne enstrümanını devreye sokar. Yani Türkler arasına nifak tohumları ekmek amacıyla yerli uşakları vasıtasıyla Türkistanlı ve Türkiyeli mücahitlerin arasında fitne çıkarmaya çalışırlar. Meselâ, Buhara’da görev yapan ve en büyük Rus yalakası olan komünist lider Alimcan Akçurin’in kendisini halkın önünde küçük düşürmek için söylediği: *Siz Türksünüz ve ülkeniz düşman işgali altında. Askerî gücünüzü orada kullanırsanız, sizin için daha iyi olur, tuzak dolu lafına Enver Paşa:*

*Türkiye’yi kurtarabilecek nitelikte olan bir çok arkadaşım var. Bundan kuşku duymayın. Orada arkadaşlarımız bütün güçleri ile mücadele ediyorlar. Bu ülke de benim anavatanımın bir parçasıdır. Buradaki hemşehrilerimin damarlarında dolaşan kan ile benim kanım aynı kandır. Bu ülke Rusların değil, sadece Türklerindir. Nasıl buradan insanlar Türkiye’yi kurtarmak için gitmişlerse, ben de burada düşmanlara karşı savaşmak için bulunmaktayım. Türkler nerede olurlarsa olsunlar hür ve bağımsız olmalıdırlar (Hayit, 1997: 204).*

cevabını vermek suretiyle Sovyet rejimine şair Çolpan’ın tabiriyle “anası” Türkistan’ı kurtarmadan “kılıcını kınına sokmayacağı” mesajını iletmış olur.

Fergana’daki mücahitlerle bile baş edemeyen Sovyetler, Enver Paşa’nın Türkistan Millî İstiklâl Hareketi’nin başına geçmesiyle çok müşkül duruma düşer (Xo’jayev, 2008: 117). Enver Paşa’nın liderliğindeki Türkistanlı mücahitler Kızılordu’ya kök söktürüp büyük zaferler elde etmeye başlayınca Sovyet hükûmeti, Enver Paşa’ya elçi göndererek sulh teklifinde bulunur ve karşılığında Buhara Cumhuriyeti’nin batısındaki şehir ve illerden kendisi için bağımsız bir devlet kurabileceği teklifinde bulunur. Rusların bu alçakça teklifine Enver Paşa: *Sulh anlaşması, ancak Türkistan topraklarında var olan tüm Rus askerlerinin çıkarılmasından sonra söz konusu olabilir (Qosimov, 2008: 291)* cevabını verir.

Hatta Enver Paşa daha da ileri giderek 15 Nisan 1922 tarihinde kendi karargâhının bulunduğu Kâfirun’da Türkistan’ın dört bir köşesinde cihat eden korbaşları bir kongre yaparak toplar ve bu kongrede oy birliğiyle Rusların kendisine yaptığı sözde “devlet” teklifine Türkistan Türk İslâm Cumhuriyeti adında yeni millî bir devlet kurarak rest çeker (Hayit, 1997:

<sup>12</sup> Enver Paşa ve arkadaşı Cemal Paşa, Rusları kandırmak için Türkistanlılardan ordu kurup İngiliz emperyalizmini yıkmak amacıyla Hindistan’a yapılacak sözde sefere hazırlık planları yapmışlardır. Onların bu fikri aslında Türkistanlıları Sovyet Rusya’ya karşı istiklâl mücadelesine hazırlamaktan ibaretti. Geniş bilgi için bkz: Togan, 1942-1947: 429-430; Bademci, 2008: 47-56, 60-61.

209). Çünkü Türkistanlı aydınlar nihayetinde Sovyet müstemlekesinden kurtulup Türkiye ile birleşmek istemektedirler.

Konuyla ilgili Münevver Kâri Abdureşidhanoğlu'nun 30 Ocak 1930 tarihinde yazdığı “Türkistonda Hukumat Tuzish Masalasi/Türkistan'da Hükûmet Kurma Meselesi” adlı makalesinde, Türk ordusunun Bakü'yü kurtarmasının Türkistan halkını çok heyecanlandırıldığını, görüşü ne olursa olsun bütün Türkistanlıların buna sevindiğini; onlar için Rusya esaretinden kurtulup Türkiye'ye ilhak olmaya bir umut peyda ettiğini yazmaktadır. Kâri'ye göre o dönemde Türkistanlılar arasında Türkiye'ye olan muhabbet ve Türkçülük ruhu son derece kuvvetli olup Türkistan'ın Türkiye'ye ilhak olması fikrine karşı çıkacak kimsenin olmadığını bildirmektedir. Ayrıca Ceditçiler tarafından kurulan Türkistan İttihad-ı Terakkî cemiyeti *Türkistan, Türk askerleri tarafından alındığı takdirde* şerhi düşülerek *Türkistan'ın Türkiye'ye ilhakı için taraftar* başlığıyla teskere bile çıkarmıştır (Abdurashidxonov, 2003: 146).

### Sonuç

Bolşevik ihtilâli'nin ardından Türkistan'da meydana gelen, yukarıda zikredilen tarihî, siyasî ve askerî olaylar ve bunların doğurduğu sonuçlar Özbek Cedit şiirine konu olmuştur. Çolpan, Hamza, Fitrat, Batu, Elbek, Abdullah Avlânî, Kâmî, Sıdkıy... gibi Ceditçi şairler o dönemde meydana gelen olayları tüm çıplaklığıyla şiirlerinde terennüm etmişlerdir. Özellikle Türkistan Muhtariyeti Devleti'nin kuruluşu için yapılan mücadele, Türkistan Muhtariyeti'nin ilânı, Türk dünyası ve halklarının “düşmana” karşı birlik olma çağrıları, Türkistan Muhtariyeti'nin Sovyetler tarafından yıkılışı, Türkistanlılara uygulanan soy kırım, Sovyetlerin münafıklığı, vatani özgürlüğe kavuşturma, isyan ve kardeş Anadolu Türklüğünden yardım isteği gibi temalar Özbek Cedit şiirinin esas konusunu oluşturmuştur.

Ceditçi şairler, şiirlerinde bazen açıktan bazen de can güvenlikleri sebebiyle örtülü bir şekilde müstemlekeci Sovyetleri ve onların Türkistan'da uyguladıkları zulüm siyasetini değişik motif ve teşbihlerle ifşa etmişlerdir. Bu bağlamda “karga”, “baykuş”, “kurt”, “kara bulut”, “kış”, “kar”, “zulüm”, “soğuk”, “kılıç”, “sınıf”, “kefen”, “zorluk tahtı” gibi motiflerle Sovyet Rusya ifade edilmiştir. İşgal altındaki Türkistan ve esaret hayatı yaşayan Türkistanlılar için ise “bülbul”, “sahipsiz solgun gül”, “bahçe”, “çimen”, “çöl”, “koyun”... gibi motifler kullanılmıştır. Sovyetlere karşı isyan ve mücadeleyi ihtiva eden şiirlerde ise “vatan”, “bayrak”, “millî marş”, “hürriyet”, “birlik ve beraberlik”, “isyan” “kılıç”, “kırık kalkan”, “kan”, “cesaret”, “şan” “vicdan”, “namus”, “dua”, “tarih” gibi değeri yüksek kutsal kavramlara bolca yer verilmiştir.



Özbek Ceditçi şairleri söz konusu motiflerden faydalanarak bir taraftan şiirlerinde verdikleri örneklerle Çarlık Rusya ile Sovyet Rusya’yı karşılaştırarak Rus sömürge siyasetinin sadece renk ve ideoloji yönünden değiştiğini dile getirmişler, diğer taraftan ezilen, sömürülen, öldürülen, hakları gasp edilen, vatani işgal edilen Türkistanlıları söz konusu yeni “kı-zıl imparatorluğa” karşı silâhlı mücadeleye davet etmişlerdir. Dolayısıyla Ceditçi şairlerin şiirlerine millî tarih ile İslâm dininin mukaddes kaynakları olan Kur’ân-ı Kerîm ve hadisler kaynaklık etmiştir. Ayrıca “şanlı geçmiş” yani ortak Türk tarihi ve devlet adamlarına (Cengiz ve Timur) atıfta bulunularak “Türk”, “Türkoğlu” gibi özel isimlerin yanı sıra “Turan”, “Türkistan”, “Kâbil”, “Hindistan” gibi ülke ve şehir adları ön plana çıkarılmak suretiyle “ortak düşmana” karşı Türk-İslâm dünyasının dayanışmasının önemi vurgulanmıştır.

## KAYNAKLAR

- ABDURAXIMOVA, N. A - ERGASHEV, F. R (2002), *Turkistonda Chor Mustamlaka Tizimi*, Akademiya Neş., Toshkent.
- ABDURASHIDXONOV, Munavvar Qori (2003), *Tanlangan Asarlar*, Ma’naviyat Neş., Toshkent.
- A’ZAMXO’JAYEV, Saidakbar (2000), *Turkiston Muxtoriyati*, Ma’naviyat Neş., Toshkent.
- ALLWORTH, Edward (1964), *Uzbek Literary Politics*, Mouton & Co., London-The Hague-Paris.
- BADEMÇİ, Ali (2008), *1917-1934 Türkistan Millî İstiklâl Hareketi Korbaşılar ve Enver Paşa (II)*, Ötüken Neş., İstanbul.
- Botu (2004), *Tanlangan Asarlar*, Şark Neş., Toshkent.
- ÇAKIRÖZ, Raci (1997), “Tarix Tilga Kirganda, Yuragimga Yaqin Go’shalar, Turk Subayining Xotiralari”, *Jahon Adabiyoti Dergisi*, S. 5, s. 196-205.
- HASANOV, B. - ARIFDJANOV E. K vd., (2004), *Istoriya Uzbekistana II*, Akademiya MVD Yay., Toshkent.
- HASANOV, Bahtiyor - KARIMOV, Naim vd., (2015), *Milliy Matbuotimizning Ikki Durdonasi*, Mumtoz So’z Yay., Toshkent.
- HAYÏT, Baymirza (1997), *Basmacılar-Türkistan Millî Mücadele Tarihi (1917-1934)*, TDV Yay., Ankara.
- JO’RAYEV, M – NURULLIN, R vd., (2000), *O’zbekistonning Yangi Tarixi-II: O’zbekiston Sovet Mustamlakachiligi Davrida*, Sharq Neş., Toshkent.

- JO'RAYEV, Narzulla - KARIMOV Shodi (2011), *O'zbekiston Tarixi-O'zbekiston Sovet Mustamlakachiligi Davrida II*, Sharq Neş., Toshkent.
- Komision (1971-1980), *O'zbek Sovet Entsiklopediyasi*, O'zbek Sovet Entsiklopediyasi Bosh Neş., Toshkent.
- Komision (2000-2005), "O'zbekiston Milliy Entsiklopediyasi (R harfi)", *O'zbekiston Milliy Entsiklopediyasi*, Davlat Ilmiy Neş., Toshkent.
- Komision (2006-2008), *Özbek Tilining Izohli Lug'ati*, O'zbekiston Milliy Entsiklopediyasi Davlat Ilmiy Neş., Toshkent.
- MUIN, Hoji (2005), *Tanlangan Asarlar*, Ma'naviyat Neş., Toshkent.
- NIYOZIY, Hamza Hakimzoda (1988), *To'la Asarlar To'plami II. Cilt*, O'zbek SSR Fan Neş., Toshkent.
- ÖZBAY, Hüseyin (1994), *Çolpan'in Şiirleri*, TKAE Yay., Ankara.
- SHAMSUTDINOV, Rustambek - KARIMOV, Shodi (2010), *Vatan Tarixi III (O'zbekiston Sovet Mustamlakachiligi Davrida)*, Sharq Neş., Toshkent.
- SODIQOV, Hamdam - JO'RAYEV, Narzulla (2011), *O'zbekiston Tarixi-Turkiston Chorizm Mustamlakachiligi Davrida*, Sharq Neş., Toshkent.
- TOGAN, A. Z. Velidî (1942-1947), *Bugünkü Türk İli Türkistan ve Yakın Tarihi*, Arkadaş İbrahim Horoz ve Güven Bas., İstanbul.
- TÜRKİSTANÎ, Musa (1979), *Uluğ Türkistan Fâciası*, Reşîd Mat., Medine.
- USMONOV, Q – SODIQOV, M vd., (2006), *O'zbekiston Tarixi*, Iqtisod-Moliya Yay., Toshkent.
- UZOQOV, Haydarali (1999), *Elbek-tanlangan asarlar*, Sharq Neş., Toshkent.
- QOSIMOV, Begali (1979), *Abdulla Avloniy-Toshkent Tongi*, O'qituvchi Neş., Toshkent.
- QOSIMOV, Begali – YUSUPOV, Sharif vd., (2004), *Milliy Uyg'onish Davri O'zbek Adabiyoti*, Ma'naviyat Neş., Toshkent.
- QOSIMOV, Begali (2008), *O'zbek Adabiyoti va Adabiy Aloqalari Tarixi*, Fan va Texnologiya Yay., Toshkent.
- WHEELER, Geoffrey (1962), *Racial Problems In Soviet Muslim Asia*, Oxford University Press, Great Britain.

\_\_\_\_\_ (1966), *The Peoples of Soviet Central Asia*, The Bodley Head Ltd., London.

XO'JAYEV, Mansurxo'ja (2008), *Shermuhammedbek Qo'rboshi*, Sharq Neş., Toshkent.

<http://kh-davron.uz/kutubxona/uzbek/tarix/turkiston-muxtoriyatining-madhiyasi.html>



# “KAN KARDEŞİ”NDEKİ “KAN” SÖZCÜĞÜ- NÜN KÜLTÜREL BOYUTU VE KÖKENİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

**Öz:** Takip edebildiğimiz eski dönemlerden başlamak üzere, Türk kültüründe, “mutlak sadakat” ve “değişmez güven” ifadesi olarak pek çok tören ve bu törenler temelinde geliştirilmiş pek çok dilsel kavrama tanık oluruz. Bu törenlerden biri de “kan kardeşliği”nin ilan edildiği yemin veya ant içme törenidir. Kan kardeşliğinin ilanından sonra Türk diline “kan kardeşi” kavramı da yerleşmiştir. Mutlak bağlılık ve sadakatin hem ilanı hem de uygulanması amacıyla kan bağı olmayan iki kişi tanıkların huzurunda bir araya gelirler. Gerekli hazırlıklar yapıldıktan sonra, bu iki kişi birbirlerinin kardeşi olduklarına ve ebediyen birbirlerine sadık olacaklarına dair yemin ederler. Yemin sırasında çeşitli ritüeller veya uygulamalarla bu bağ mühürlenir. Kan kardeşliği mührü, “kan” gibi hayati öneme sahip bir unsur ile vurulduğu için, içilen bu ant ancak ölümlerle bozulabilir. Bugün Anadolu’da ve hemen hemen tüm çağdaş Türklere çok iyi bilinen “kan kardeşliği”nin geçmişi, proto-Türklere kadar gidiyor olmalıdır. Konuyla ilgili yapılan araştırmalar, kan kardeşliğinin kökenini, kan aktırmaya dayalı törenlere dayandırmaktadır. Bu törenlerde, aktılan kan karşılıklı içilir veya kanatılan vücut bölümleri birleştirilerek kanın karışması sağlanır. Bu şekilde iki yabancı kanı birleşir ve “teklik” gerçekleşir. Bununla birlikte, “kan kardeşliği” kavramını sadece bu törenlere indirgeyerek açıklamak ve “kan” sözcüğünü de bu törenlerde “aktılan kana” bağlamak doğru olmayabilir. Belki de bu kavramda geçen “kan” sözcüğünün başka bir anlamı vardır. Bu konuyu daha detaylı ele almak ve varsa başka ihtimalleri de değerlendirmek gerekir. Çalışmamızda, öncelikle, kan kardeşliğinin bir kültürel değer olarak ortaya çıkış süreci ortaya konmuştur. İkinci olarak, “kan kardeşi” öbeğindeki “kan” sözcüğü, karşılaştığı kavram temelinde ele alınmış ve bu sözcüğün, insan vücudundaki hayati sıvı anlamına başka bir sözcükten evrilmiş olabileceği değerlendirilmiştir. Bunun için, öbeğindeki *kan*’ın zaman içinde *kan* “baba” sözcüğünden *kan* “hayati sıvı” sözcüğüne doğru evrilmiş olabileceği tezi ortaya atılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Kan Bağı, Kan Kardeşi, Akrabalık, Ant, Türkçe.

## An Evaluation on the Word of “Blood” in the Phrase “Blood Brother/Sister”

**ABSTRACT:** Starting from the ancient times that we can follow, we witness many ceremonies and linguistic concepts developed on the basis of these ceremonies as an expression of “absolute loyalty” and “unchangeable trust” in the Turkish culture. One of these ceremonies is the oath or swearing ceremony in which “blood brotherhood” is declared. After the proclamation of blood brotherhood, the concept of “blood brother” has also rooted in the Turkish language. Two people who do not have blood ties come together in the presence of witnesses in order to both declare and implement absolute devotion and loyalty. After necessary preparations are made, these two people swear that they are each other’s brothers and will be faithful to each other forever. During the oath, this bond is sealed with various rituals or practices. Since the seal of blood brotherhood is affixed with a vital element such as “blood”, this oath can only be broken by death. The history of the “blood brotherhood” which is well known today in Anatolia and almost all modern Turks must date back to the proto-Turks. Studies on this subject attribute the origin of blood brotherhood to rituals based on bloodshed. In these ceremonies, the shed blood is drunk mutually or the bled body parts are combined to mix the blood. In this way, two foreign blood come together and “unity” occurs. However, it may not be correct to explain the concept of “blood brotherhood” by reducing it only to these ceremonies and to attribute the word “blood” to “blood shed” in these ceremonies. Perhaps the word “blood” in this concept has another explanation. It is necessary to consider this issue in more detail and to evaluate other possibilities, if any. In our study, first of all, the process of emergence of blood brotherhood as a cultural value has been revealed. Second, the word “blood” in the phrase “blood brother” is handled on the basis of the concept it corresponds to, and it is evaluated that this word may have evolved from another word meaning vital fluid in the human body. For this, the thesis is proposed that the blood in the phrase may have evolved over time from the word *kan* “father” to the word *blood* “vital fluid”.

**Keywords:** Blood Relation, Blood Brother, Kinship, Oath, Turkish.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI  
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH  
49. SAYI / VOLUME  
2021-BAHAR / SPRING

### Sorumlu Yazarlar Corresponding Authors

1) Doç. Dr.  
Ferhat KARABULUT

Manisa Celal Bayar Üni.  
Fen-Edebiyat Fak.  
Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edeb. Böl.

ferhatkarabulut@yahoo.com

ORCID: 0000-0001-5039-9580

2) Dr.  
Elanur KAZANLAR ÜRKMEZ

urkmezelanur@gmail.com

ORCID: 0000-0002-2455-6404

Gönderim Tarihi  
Received  
14.12.2020

Kabul Tarihi  
Accepted  
08.05.2021

Atf  
Citation  
KARABULUT, Ferhat – KAZAN-  
LAR ÜRKMEZ, Elanur (2021),  
“Kan Kardeşi”ndeki “Kan” Sözcüğü-  
nün Kültürel Boyutu ve Kökeni  
Üzerine Bir Değerlendirme”, *Türk-  
lük Bilimi Araştırmaları*, (49), 77-89.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

## Giriş

İlkel dönemlerde göçebe toplumlar, İbni Haldun’a göre “asabiyet” etrafında şekillenmiş kabilelerden meydana gelmekteydi. Asabiyet, Araplarda İslamiyet’ten önceki devirde, bir kimsenin baba tarafından akrabalarının her türlü durumda, özellikle yağmalama ve savaş gibi herhangi bir dış tehlikeye karşı koyma maksadıyla birleşmesini ve bu akrabalığı meydana getirenlerin dayanışma ruhunu ifade eder (Ateş, 1978: 663). Birlik, beraberlik ve yardımlaşmanın güçlü olduğu bu tür kabilelerde esas olan grup dayanışmasıdır (Lindholm, 2004: 102-103). Asabiyet kavramı Türk toplumunda ise “kan birliği, kan bağı” şeklindeki ifadelerde kendini göstermektedir. Göçebe kökenli Eski Türk toplumu ortak bir ataya sahip, akraba kişilerin oluşturduğu boylardan meydana gelirdi. Dönemin hayat tarzı gereği, özellikle siyasi nedenlerle boylar arasındaki mücadeleler sonucunda toplumun akraba birliğinden meydana gelen kabilelerden oluşması olağan bir durum olarak görülebilir. Çünkü “savunma veya sadırı amacıyla yapılan grup dayanışması ancak ortak bir ata sayesinde gerçekleşir” (Lindholm, 2004: 103). Diğer bir deyişle böylesi bir yaşam şekli için kabilelerin akraba bireylerden oluşması önemlidir. Fakat kan bağı kabilelerin genişletilebilmesi için yeterli değildir. Bu nedenle Eski Türklerde kabilelerin genişletilmesi, buna ilaveten boylar arası ilişkilerin geliştirilmesi, müttefik edinme, düşmanlığı sonlandırıp barış sağlama gibi çeşitli amaçlar *evlilik* ve *kan antlaşması* olmak üzere iki yolla gerçekleştirilmiştir.

Kan birliğine bağlı olarak oluşan Türk kabilelerinde ataerkil bir soy örgütlenmesinin geliştiği görülür. Divitçioğlu, Köktürk aile yapısının ataeruk ve dışevli olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre Köktürk aile yapısı birkaç nesli bünyesinde tutan, babanın ataerki etrafında kümelenmiş, kız verip gelin alan bir ailedir (2000: 156). Dışevlilik (exogamie/egzogami) bir kimsenin ait olduğu toplumsal grup dışından birisiyle evlenmesini belirten bir evlilik ilkesidir. Dış evlilikler yoluyla toplumlar kendilerini korumayı, yaşamlarını garanti altına almayı ve genişlemeyi amaçlar. Bu sayede evlilik ittifakları meydana gelir (Emiroğlu-Aydın, 2003: 219). Doğa olayları, salgınlar ve düşman saldırıları gibi tehlikeler göçebe Türk boylarının dışevlilik yoluyla yaklaşım birleşmelerine neden olmuştur.

Türklerde boylar arasında ittifak oluşturmanın bir diğer yolu kan antlaşmasıdır. Kan antlaşması, erkeklerin kardeş olma amacıyla gerçekleştirdikleri, kan akıtmaya dayalı bir çeşit ant törenidir. Bu törenlerde taraflar vücutlarında açılan yaraları birbirine sürterler, yaralardan akan kanı emerler veya süt, kımız, su, şarap gibi başka bir maddeye karıştırarak içerler. Böylece aralarında gerçek akrabalıktan daha güçlü dostluk-kardeşlik bağı kurulmuş olur (Emiroğlu-Aydın, 2003: 453). Bu kişiler kan kardeşi olarak anılırlar.

Çalışmamızda kan kardeşliğinin sosyo-kültürel boyutu açıklanarak, *kan* sözcüğünün kökeni tartışılacaktır.

### Bir Ant Töreni: Kan Kardeşliği

*Ant*, Güncel Türkçe Sözlük'te “Tanrı’yı veya kutsal bilinen bir kişiyi, bir şeyi tanık göstererek bir olayı doğrulama, yemin, kasem” ve “kendi kendine söz verme, ahit”; *ant içmek* “bir şeyi yapmaya veya yapmamaya söz vermek, yemin etmek”<sup>1</sup> şeklinde tanımlanmaktadır. Oysa en eski dönemlerde *ant* bir yabancı ile kardeşleşme, dostlaşma anlamını taşıyarak, bu amaçla yapılan törenleri ifade etmekteydi. Kabile teşkilatının kuvvetli olduğu bu dönemlerde ant törenleri fertler arasında gerçekleşse de aslında dostluk kurma amacıyla kabileler arasında da yapılmıştır (İnan, 1998: 326).<sup>2</sup> Esas itibarıyla ant, teşkilat bütünlüğünü sürdürmek ve genişletmek üzere gelişmiş bir örgütsel davranıştır (Hassan, 1985: 173). İnan ant sözcüğünün bugünkü karşılıdığı kavramı çok sonraki devirlerde kazandığını ifade etse de (1998: 324), farklı zamanlarda, farklı kültürlerde ve farklı inançlarda ant verme anlayışının temelindeki olay aynıdır: Kutsiyet taşıyan varlık veya nesnelere güvence gösterilerek bir şeyi yapmaya veya yapmamaya dair söz vermek (Gökdemir, 2003: 63). Diğer bir deyişle ant sözcüğünün eski anlamı olan kardeşleşmede taraflar kutsal saydıkları bir nesneyi kullanarak birbirlerine ebediyen bağlı olma ve her durumda birbirini koruma sözü vermektedir. Sözcüğün günümüz anlamında da bir vaat söz konusudur.<sup>3</sup>

Ant törenlerinde çeşitli ritüeller yapılır. Bu ritüellerde birtakım sözler<sup>4</sup> eşliğinde kan, silah, ayı kafası, at kafası, ayı derisi, bayrak, ekme-tuz,

<sup>1</sup> <https://sozluk.gov.tr/?fbclid=IwAR0X5Z7mJ6GTseqpS2oVn7wD3QWvZDbIIoq-wNib6Qey2xUbnEjRh7E-c> (Erişim tarihi: 21.09.2020)

<sup>2</sup> Başlangıçta *iki yabancıların ebediyen bağlanarak kardeş olması* anlamındaki ant, bireyleri kardeş yaparken, bireyler vasıtasıyla iki farklı topluluk arasında da barış sağlamaktaydı. Bununla ilgili ilk örnek karşımıza M.Ö. 1. yüzyılda çıkmaktadır. Hun hakani ile Çin elçileri arasında yapılan antlaşma bir barış antlaşmasıdır (İnan, 1998: 317-318). Her ne kadar iki kişi arasında yapılsa da, iki devlet arasında barış sağlanmıştır.

<sup>3</sup> Eski dönemde, kimi ant törenlerinde kutsal değer yüklenen çeşitli nesnelere kullanılırken, kimilerinde ise *kök kirsün kızıl çıksun* şeklinde kalıp sözler kullanılmıştır. Bu tür kalıp sözler, İslamiyet sonrasında *yemin* sözcüğünün karşılıdığı sözlerle birlikte kullanılmış ve zamanla birbirine karışmıştır. Yemin, “Allah adına veya kutsal bilinen herhangi bir şey adına verilen söz veya yapılan bir vaattir.” (Başar, 1973: 1). Yeminlerdeki amaç, insanlardaki güvensizliği güvene dönüştürmektir. Bu nedenle kutsal bir varlık veya kutsal nesnelere üzerine edilerek güvence verilir, beraberinde çeşitli söz ve beddualardan oluşan kalıp sözlerle bu vaat desteklenir (Gökdemir, 2003: 61). Köse (1991: 171)’ye göre ilerleyen dönemlerde ant törenlerinde beddualara başvurulması ant-yemin ikilisinin karışmasına ve hatta sadece bedduadan ibaret yeminlere de *ant* denilmesine neden olmuştur.

<sup>4</sup> Yerleşik yaşamla birlikte antlar, kardeşleşmeden ziyade bireyin bir kutsalı tanık göstererek verdiği sözleri niteler hale gelmiştir. 11. yüzyılda Türklerin kılıç üzerine ant verdiklerini

kap, değnek (İnan, 1998; Gökdemir, 2003; Durmuş, 2011) gibi kutsal sayılan nesnelere kullanılarak bir kutsalın güvencesine başvurulur. Böylece iki kişi kardeş olurken, toplumlar arası barış ve huzur sağlanır. Ant törenlerinde hediye alıp verme, bir nesneyi kertme, tırnak yalama (İnan 1998), kurban kesme (Gökdemir, 2003) gibi uygulamaların yapılmasıyla kardeşlik bağı kurulur. Unutulmamalıdır ki insanların inançları, hayat anlayışı, gelenekleri yaşadıkları dönemin koşullarına göre şekil almaktadır (Başar, 1973: 3). Ant içme anlayışı da zaman içinde değişmiş, böylece ritüellerde kullanılan nesnelere de farklılıklar olmaya başlamıştır. Örneğin göçebelikten yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte tuz, ekme gibi yiyecek-icecekler üzerine ant verilmeye başlanmıştır (Tekin, 2010: 24). İslamiyet'in kabulünden sonra Türklerin Kuran'ı Kerim üzerine ve Allah adına ant vermeye başlaması (Gökdemir, 2003: 64) bir diğer örnek olarak gösterilebilir. Eski dönemde kutsiyet yüklenen nesnelere yerini namus, şeref, ekme, tuz gibi değerlere bırakmıştır. Türk kültürü için oldukça önemli olan Dede Korkut Hikâyeleri'nde kardeşleşme anlamında bir ant töreni görülmemektedir. Ancak beşik kertmesi, kılıcın altından geçmek gibi uygulamalar ve *ok gibi sancılmak, yer gibi kertilmek, gök gibi savrulmak* şeklinde kötü dileğe (bedduaya) dayalı yeminler hikâyelerin değişik yerlerinde geçmektedir (Alptekin, 2009: 25-28).

Ant törenlerinin en bilineni, çalışmamızın da dayanak noktasını oluşturan, kan içmeye dayalı ant törenidir. Türk kültüründe kana dayalı ant içme törenlerinin ilk izlerine İskitlerde rastlanır (Durmuş, 2009: 98). İskit törenleri ilgili Herodotos şu bilgileri verir:

*Toprak bir kupaın içerisinde şarap doldururlar; ant içecek olanlar buna kanlarını karıştırırlar; bunun için sivri bir şeyle küçük bir delik açarlar ya da kılıçla hafif çizerler; sonra kupaın içerisinde bir pala, oklar, bir balta ve mızrak daldırırlar; bu da olduktan sonra tanrısal öfke üzerine ant içenler ve kaptaki şaraptan azıcık içenler ve orada bulunanların ileri gelenleri de onlarla beraber içenler. (Herodotos IV, 70).*

Benzer törenler sonraları Türkler ve Moğollar<sup>5</sup> arasında da görülmüştür. Türkler arasında yapılan bu törenlerde kan kardeşi olmak isteyen iki kişi soydaşlarının da toplandığı bir mecliste kollarını kesip, akan kanı

---

Kaşgarlı Mahmut'tan öğrenmekteyiz. O, temür "demir" maddesinde ant içme sırasında bireyin kılıcını çıkarıp *Bu kök kirsün kızıl çıksun* sözlerini söyleyerek ant verdiğini açıklar (Atalay I, 2013: 362). 14. Yüzyılda Ebu Hayyan'a göre Türkler *Sencer başı için, Sencer gözü için, Sencer canı için* ant içerlerdi (İnan, 1998: 319).

<sup>5</sup> Moğolca'da *and* "yeminli erkek kardeş, arkadaş"; *andagar, andagay* "ant, törenle yapılan vaat"; *andagala-, andagarla-, andagayla-* "yemin etmek, ant içmek" (Lessing, 1960: 42) sözcükleri bulunmaktadır. Moğolların Gizli Tarihi'nde Cengiz Han'ın babası Yesugey Bagatur ile Ong Han'ın ant içerek dostluk kurduğu kayıtlanmaktadır. Cengiz Han da bu dostluğu fırsat bilip Ong Han'dan yardım olarak ilk başarısını kazanmıştır (Lkhundev, 2013: 215-216).



*ant ayağı* adı verilen bir kaba doldururlar. Kan dolu bu kaba kırmızı, süt veya şarap karıştırıp birlikte içerler. Daha sonra da kendilerine ait kılıç, ok gibi başka bir silahı, atlarını veya kız kardeşlerini değiştirerek *antlı adaş* olurlar (İnan, 1998: 325). Birlikte ant içmek, düşman tehlikesi altında da-ima hazırda bulunmak zorunda kalan göçerler için önemlidir. Bu yolla ailesinden biriymişçesine güvenebilecekleri, sadık ve ebediyen bağlı kalabilecekleri dostlar edinebilirler. İnan, kana dayalı ant içmenin en önemli şartının kardeş veya dost olmak isteyenlerin kanlarını bir içkiye karıştırıp içmeleri olduğunu belirtir. Böylece kanları birbirine karışan kimse-lerin hayat ve ölümleri de birbirine bağlanmış sayılır (İnan, 1998: 327).

İlk dönemlerde ritüeller eşliğinde oluşturulan kan kardeşlik bağı, yalnızca bireysel savunma amacı gütmemiştir. Lkhudev, Moğollar’ın Gizli Tarihi’nde bütün ulusların kavga ve yağma ederek her gün savaştığı bilgisi-ne dayanarak ant içmenin en önemli nedenini siyasi sebeplere dayandırır (2013: 215). Kan kardeşliği kurmanın başlıca sebebi kabileler arasındaki dostluk ve sadakat bağına güçlendirmektir. Oluşturulan bu tasavvurî kardeşlik vasıtasıyla müttefik olan kabileler düşman kabile karşısında da güç kazanmaktadır. Bir kabileye ait bir bireyin, mensubu olduğu kabiledaki di-ğer bireylere karşı sorumluluğu, hakları ve yükümlülükleri bulunmaktadır. Ant içerek oluşturulan tasavvurî kardeşlik zaman içinde kabilenin diğer üyeleri tarafından gerçek akrabalık bağı gibi kabul görmeye başlar (Lindholm, 2004: 104). Böylece yalnızca bireyler değil, iki büyük topluluk ara-sında da güven oluşur ve hatta bu vesile ile düşman kabileler bile dost olur.

Kan içmeye dayalı ant töreni Türklerde Osmanlılar döneminde de devam etmiştir. Vambery (1878: 17) etimoloji sözlüğünde kan içilerek ger-çekleştirilen bir ant töreninin Osmanlı dönemindeki Türkler ve Macarlar<sup>6</sup> arasında mevcut olduğuna değinir. Ayrıca, Osmanlı İmparatorluğu bünye-sindeki Slavlarda da, özellikle Bulgarlarda, *kan yalaşıp kardeş olma* âdeti yasak olmasına rağmen sürdürülmüştür (İnan, 1998: 326).

Kan içerek kardeşlik bağı oluşturma geleneği, İslamiyet’le birlikte terk edilmeye başlanmıştır. Çünkü Kuran-ı Kerim’de kan haram kılınmak-tadır.<sup>7</sup> Yalnız, biz yine de bu geleneğin tamamıyla terk edilmediğini, arkaik izler de taşıyarak form değiştirdiğini görmekteyiz. İslamiyet’ten sonra akan kanın içilmesi suretiyle yapılan antlaşmalar yerini kan yalamanın al-dığı uygulamalara, yakın geçmişte ise yalnızca kanların birbirine değdiri-lerek yapıldığı sembolik antlaşmalara bırakmıştır. Kanların birbirine

<sup>6</sup> Bkz. Aktaş 2013.

<sup>7</sup> Bakara Sûresi 173. Ayet, Mâide Sûresi 3. Ayet, En’âm Sûresi 145. Ayet, Nahl Sûresi 115. Ayet (<https://kuran.diyanet.gov.tr/Tefsir/>, Erişim tarihi: 07.10.2020)

değdirilerek kan kardeşi olunması bugün küçük çocuklar tarafından uygulanan bir oyundur. Bu şekilde yapılan kan kardeşliği Ömer Seyfettin'in *Ant* adlı hikâyesinde de görülür (1992). Hikâyede Mıstık, canı pahasına kan kardeşi olan başkahramanı korur.

Ritüellerle birlikte ant formülü de denilen kalıp sözlerin de değiştiği görülmektedir. Gökdemir (2003: 62)'in ifadesiyle “Ant formülleri de, değişen şartlarda aslını tekrar ederek, küçük değişmelerle kendini korumuştur. İhtiyaca cevap verdiği ölçüde korumaya devam edecektir.” Özellikle İslamiyet'ten sonra Allah adının kullanılarak yemin edildiğini görmekteyiz. Günümüzde kan kardeşliği geleneği büyük ölçüde azalmış, kan kardeşi söz grubunun kısaltması olduğu düşünülen *kanka* veya *kanki* sözcüklerinin nitelediği dostluklar ortaya çıkmıştır. Bu dostluklarda belli bir ritüel veya ant formülü bulunmamaktadır. Taraflar yakın buldukları arkadaşlarına bu adlandırma ile hitap ederler.

### İnceleme

Kan kardeşliğinin karşılıklı kan içmeye dayalı eski bir ritüelin yapılmasıyla ortaya çıktığını belirten araştırmacılar, bu törenin bir çeşit “ant, yemin” töreni olduğu düşüncesinden hareketle *ant içmek* deyiminin kökenini araştırmışlardır. Sultanzade H. Vambery'nin *ant, and* maddesinde verdiği bilgilerin, Vambery'nin orijinal düşüncesi olmadığını iddia eder ve A.A. Bestujev-Marlinski'nin 1835-1836 yıllarında yazmış olduğu *Molla Nur* adlı romanda bile bu etimolojiye yer verildiğine dikkat çeker. O halde söz konusu etimoloji, yazara göre Vambery'den çok daha önce ortaya atılmış olmalıdır. Sultanzade *ant* ile ilgili A. Tietze, İ. Z. Eyuboğlu, M. Adilov ve N. B. Karaşeva gibi araştırmacıların da görüşlerine yer vermiş, ancak, yapılan tüm bu köken çalışmalarının bir halk etimolojisine dayandığını, dolayısıyla da onların yanlış etimoloji olabileceklerini vurgulamıştır (2012: 76). Sultanzade'ye göre Heredot'un bahsettiği kan kardeşliği ant töreni “içmek” ile ilgili olduğu için *ant içmek* deyiminin iç- eylemi ile ilişkilendirilmesi, sonraları bilimsel literatüre girecek bir halk etimolojisini oluşturmaktadır. Türklerin birçok farklı şekilde yemin etme törenleri olmuştur, bunlardan birinin İskit geleneğindeki gibi olması bir istisna değildir. *Ant içmek* deyimini bu geleneğe bağlamak Sultanzade'ye göre inandırıcılıktan uzaktır. Çünkü bu teori onun aşağıdaki sorularına cevap verememektedir:

1.*Ant içmek* deyimi kan içme ile ilgili bir törenden çıkmışsa, neden kan kelimesi yerine başka bir kelime kullanılmıştır? 2.*Ant/and* sözcükleri köken olarak akrabalık belirtiyor ise, semantik açıdan iç- fiili ile bağlantısı nedir? Kardeş, dayı, amca içilir mi? 3.*Ant içmek* deyiminin kökenini sadece anlaşma, kardeş olma gibi karşılıklı eylemlerle bağdaştırmak ne derece doğrudur? Deyimin bu anlamlarda kullanılmasına az rastlanır. Oysa ki,

*deyimin temel anlamı Türkçe Sözlükte «Tanrı veya kutsal bilinen bir kişiyi, bir şeyi tanık göstererek bir olayı doğrulama ve kendi kendine söz verme» olarak açıklanmıştır. O halde ant içmek aslında bireysel eylemleri belirtmektedir. Bu durumda iki tarafın kan akıtıp içmesi gibi karşılıklı bir eylemi belirtmesi söz konusu değildir. (2012: 76-77)*

Sultanzade cevap aradığı bu sorulardan sonra Clauson’un ve Severtyan’ın sözlükleri gibi Türk dilinin önemli etimolojik sözlüklerinde bu teoriye yer verilmediğine değinir, ardından da *ant içmek* deyimindeki iç-eyleminin *ant* ile nasıl ilişkisi kurulduğunu, *ant* sözcüğünün hangi nedenlerle bu eylem ile birlikte kullanılmaya başladığını ayrıntılı bir şekilde açıklar.<sup>8</sup>

Sultanzade’nin ilk sorusu çalışmamızın dayanaklarından biridir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, ant içme törenleri yalnızca kan içilerek yapılmamaktadır. Tarafların silah, ayı kafası, at kafası, ayı derisi, bayrak, ekme-tuz, kap, değnek gibi nesnelere kullanarak da antlaştığı görülür. Roux, Timuçin ve Camuka’nın kardeşleşmesini anlatırken:

*Kan kardeşliği en sık karşılıklı kan akıtmayla gerçekleşse de, bunun armağan değiş tokuşuyla yapıldığı da kanıtlanmıştır. Erkek olduklarında, kardeşlik yeminini yinelediklerinde, Timuçin ve Camuka’nın değiş tokuş edeceği yeni eşyalar olacaktır. Böylece bu gerçek benimsenmiş görünmektedir. Ancak armağanların neden kanın yerine geçebileceğini henüz çözümlenmiş değildir. (2001: 88).*

şeklinde bir açıklama yapar. Armağanların kanın yerine geçmesinin nedenini, kardeşleşme törenlerine adını veren *kan*’ın, “damarlarımızda akan hayatı sıvı” anlamındaki kan olmaması ile açıklayabiliriz. Bu törenlerde iki kişinin kardeşleşmesi, esasen bir babanın iki çocuğunu ifade eder. Kan’ın aslında baba anlamındaki *kañ* olduğunu düşünürsek, tören sırasında hediyeleşmenin veya diğer kullanılan nesnelere kanın yerine geçebileceği de mümkündür. Çünkü hangi nesne kullanılırsa kullanılsın törendeki iki kişi sembolik olarak *kañ kardeşliği bağı* kuracaktır.

### ***Kañ Sözcüğü***

Eski Türk dilindeki *kañ* “baba” ilk olarak Orhun kitabelerinde geçmektedir. *k(a)ñ(ı)m ilt(e)r(i)ş k(a)g(a)n(ı)g ög(ü)m ilbilge k(a)tun(u)g (KTD 11)* (Tekin, 2010: 26). Kitabelerde *kañ* 42 kez geçmektedir. Bu kullanımların yarısından fazlası Bilge Kağan tarafından kullanılan *kañum kağan* “babam kağan” ibaresidir (Şirin, 2015: 167-168).<sup>9</sup> Eski Uygur

<sup>8</sup> Muhtemelen eski bir Sümer ifadesinin harfiyen çevirisi veya kod kopyalamasıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Sultanzade, 2012: 77-80.

<sup>9</sup> Türk dilinde bir de unvan belirten *kan* “han, kağan” sözcüğü bulunmaktadır. Şirin’e göre *kan, kağan* sözcüğünün büzülmüş biçimidir (2015: 36). Ramstedt, bu iki sözcüğün farklı

metinlerinde de karşılaştığımız sözcük yerini zamanla *ata*'ya bırakmıştır. Karahanlı Türkçesinde ise kullanımı terk edilmiş, ancak *kañdaş*, *kañsık* gibi türevleri yaşamıştır (Clauson, 1972: 630). Divanü Lûgati't Türk'te *kañdaş* sözcüğü “babaları bir olan kardeşler” olarak açıklanmıştır. *Kañdaş kadaş* “babaları bir olan kardeşler”. *Kañdaş kuma urur igdiş örü tartar* “babası bir olanlar birbirlerini çekemedikleri için çok dövüşürler. Anneleri bir kardeşler aralarında sevgi olduğu için birbirlerine yardım ederler.” (DLT III, 382). *Kañsık* sözcüğü de “üvey” olarak kayıtlanmıştır. *Kañsık ata* “üvey baba”; *kañsık oğul* “üvey oğul” maddelerine yer verilmiştir (DLT III, 383). Caferoğlu, Köktürklerde ve Uygurlarda *kañ*'ın bir hayli ağır bastığını, ancak Kaşgarlı'nın bu sözcüğe yer vermemesi sebebiyle bu dönemde sözcüğün önemini kaybetmiş olabileceğini ifade eder (Caferoğlu, 1972: 25).

Gülensoy, *kañ* sözcüğünün Eski Türkçede bulunan *ka* “arkadaş, ak-raba” kökünden geldiğini düşünür. Ona göre bu kökten *kadın* (>kayın, kazın), *kağadaş* “akraba, hısım”, *karındaş*<sup>10</sup> “kardeş”, *katas* “kardeş”, *kadaş* “akraba, hısım”, *kañın kañnağın* “kayın ve kayın babalar” gibi adlandırılmalar türemiştir (1973-1974: 301).

Türkmen alim Soltanşa Atanyázow Kaşgarlı'nın *karın*'dan türettiği *karındaş* sözcüğünün *ka*'dan türediğini düşünür. Bu konudaki görüşünü şu şekilde dile getirmiştir:

*Türkmen dilinde garındaş sözcüğü <<kanı bir>>, <<aynı kabileden olan>>, <<aynı kökten türeyen>>; garındaş sözcüğünden kısaltılan gardaş ise <<erkek kardeş (ağabey)>> anlamındadır. Türkologlar bu sözcükleri <<aynı karından çıkan>> diye düşünürler. Oysa Türk soylu halklar ile birlikte Altay dil ailesine giren Korecede <<aile>>, Uygurcada <<kardeş>> gibi anlamlarda ka sözcüğünün kullanıldığını göz önünde bulundurursak, Türkologların bu görüşleri bizi şüpheye düşürür. Aslında bu sözlerin <<aile>>, <<kanı bir>> anlamındaki ka sözcüğünden ve /r/ ve /n/ eklerinden meydana gelmiş olması mümkündür. Eğer öyle ise, bu sözcüğün sonundaki /+daş/ eki daha sonraları eklenmiş olmalıdır (2004: 161-162).*

---

idari görevleri ifade ettiğine değinir. Ona göre *kan* “idareci, vali” iken, *kağan* “büyük idareci, hükümdar” anlamında kullanılmıştır (1951: 61). Clauson'un deyimile çok eski bir unvan olan *kagan*, Ramstedt'e göre Çin; W. Bang'e göre Soğut; Doerfer, Pelliot ve Barthold'a göre Ruan-ruanlardan alıntıdır (Şirin, 2015: 35-36). Şirin *kan* ve *kağan* arasındaki etimolojik ilişkinin karanlık olduğunu açıklayan Clauson'a katılmaz. Bu iki sözcüğün Tonyukuk ve Ongin yazıtında aynı anlamla kullanılmasını delil göstererek onun tezini çürütür (2015: 36).

<sup>10</sup> Kaşgarlı Mahmud *karındaş* sözcüğünün *karın*'dan türediğini belirtir. Ona göre, *karın* sözcüğüne */deş/* edatının getirilmesiyle “bir karında beraber bulunmuş” anlamına gelen *karındaş* oluşmuştur (DLT II, 407).



mensup olduğunu anlatan *qondoş*, *qoni bir*, *qon-qarindoş* (ÖTİL Q, 329) şekilleri de kullanılmaktadır. Özbek Türkçesinde bir de *qoni qo'shil*- “dost olmak” (ÖTİL Q, 329) eylemi mevcuttur. Kazak Türkçesinde *qan* sözcüğü “akraba, soy, nesil” (QÄTS IX, 200) olarak da kullanılır. İlâveten *kindik qanı tamğan jer* “doğum yeri” (QÄTS IX, 202) söylemi de soy ile ilişkili olduğunu hatırlatmaktadır.

Buran, akrabalığın biyo-genetik bir yakınlık olmasından dolayı baba ve kardeş kavramlarının “kan” ile aynı aileye mensup sözcüklerle ifade edildiğini savunur (Buran, 2000: 173). Akrabalık ve bu kavrama yakın anlamları içerisinde bulunduran *kan* sözcüğünün Eski Türkçe *kaŋ* “baba” sözcüğü ile aynılaştığı kanısındayız. İnsan yaşamı için gerekli olan hayatî kırmızı sıvının bu nedenle akrabalık bildiriyor olmalıdır.

### Sonuç

“Kan kardeş”, “kan kardeşi”, “kan kardeşlik”, “kan kardeşliği”, v.b. söz öbeklerinde yer alan “kan” sözcüğünü ele aldığımız bu çalışma, bize konunun iki önemli boyutunun olduğunu göstermiştir: kan sözcüğünün kültürel boyutu ve etimolojisi. Yaptığımız araştırmalar ve elde ettiğimiz veriler sonucunda;

1. Türkler gibi hareketli (konar-göçer) toplumlarda ataya bağlılığın ön planda olduğunu, ortak bir atanın soyundan gelenlerin oluşturduğu kabilelerin yerleşik hayatta yerini daha küçük oluşumlara bıraktığını ve bu nedenle kan kardeşliği adı altında oluşturulan tasavvurî kardeşliğin konar göçer toplumlarda çok daha önemli bir işlev yerine getirdiğini tespit ettik.

2. Kardeşlik bağının kan içmeye dayalı ant törenleri ile başladığını ve “gerçek”e dönüştüğünü, bunun sonucunda ölünceye kadar devam eden *kan kardeşliği*'nin tesis edildiğini gördük.

3. Törenlerde kan dışında başka nesnelere yararlanmak sureti ile de kan kardeşi olunabildiğini tespit ettik.

4. Öbekteki “kan” sözcüğünün vücuttaki sıvı dışında başka bir kavrama daha işaret ettiğini varsaydık ve sözcüğün etimolojik ve semantik olarak “baba” anlamındaki *kaŋ* sözcüğünden geliyor olabileceği sonucuna vardık. Baba anlamındaki *kaŋ* sözcüğü, halkın soyut bir kavramı daha gerçekçi kılmak amacıyla somut bir olaya (kan akıtmaya) bağlaması sebebiyle, zamanla biçimsel olarak çok benzediği *kan* sözcüğüne doğru evrilmiş olmalıdır.

5. Soy ideolojisine göre soy, erkekler tarafından sürdürülür (Ökten, 2009: 105). Türklerde de bu görüşün hâkim olduğunu gördük. Ataerkil şekilde teşkilatlanmış Türklerde kardeş olmak babaları bir olmak anlamına geliyordu. Nitekim Kaşgarlı Mahmut *kañdaş* sözcüğünü “babaları bir olan

kardeşler” olarak açıklamıştır (DLT III, 382). *Kañsık* ise “üvey” olarak kayıtlanmıştır (DLT III, 383). Babalar aynı olmadığı için “üvey” manası –*sık* ile yüklenmiş olmalıdır.

6. Türkçede içinde “kan” sözcüğü geçen bir başka söz öbeği de “kan davası” öbeğidir. Bu öbeğin de “kan kardeşi” öbeği gibi kültürel ve etimolojik olarak ele alınması gerektiği sonucuna vardık. Bu öbekteki “kan” sözcüğü ile “baba” kavramının koşut olabileceğini düşündük. Nitekim, “geçmişteki bir öldürme veya düşmanlıktan dolayı iki ailenin birbirinden öç almak için sürekli düşmanlık içinde bulunmaları” (Çağbayır, 2007: III/2374) olarak açıklanan bu toplumsal olgu, babadan oğula intikal eden bir intikam yemini gibidir. Kan davasında, babasoylu akrabalık sisteminin geçerli olduğu yerlerde baba tarafından olan akrabalar sorumlu tutulur. Onlar birbirlerinin öcünü almak zorundadır (Ökten, 2009: 105). Kan davası olgusunda bireylerin ataya duyduğu bağlılık ve onun öcünü alma arzusu ön plandadır. Bağlılık ve öç alma hissi soyut kavramlardır ve tıpkı kan kardeşi olgusundaki gibi halk tarafından somutlaştırılmıştır.

7. “Kan kardeşliği” ile benzerlik gösterdiğini düşündüğümüz “kan davası” konusunun da ayrıca ele alınması gerektiği değerlendirilmiştir.

## KAYNAKLAR

- AKTAŞ, Erhan (2013), “Türklerde ve Macarlarda And İçme ve Kan Kardeşliği” *Yemin Kitabı*, Ed.: Emine Gürsoy Naskali, Kitabevi Yay., İstanbul, s. 109-114.
- ALPTEKİN, Ali Berat (2009), “Osmaniye Örneğinden Hareketle Batı Türkleri (Azerbaycan-Türkiye) Destan ve Hikâyelerinde Ant(Yemin)lar”, *Milli Folklor*, S. 84, s. 23-33.
- ATANYÝAZOW, Soltanşa (2004), *Türkmen Diliniñ Sözköki (Etimologik) Sözlüğü*, Miras Yay., Aşgabat.
- ATEŞ, Ahmed (1978), “Asabiyet”, *İslam Ansiklopedisi*, C. I, Milli Eğitim Bas. İstanbul, s. 663-664.
- Azərbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti* (2006), C. III, Şərq-Qərb, Bakı.
- BAŞAR, Zeki (1973), *Tarihte-Tıp Tarihinde Yemin*, Sevinç Mat., Ankara.
- BURAN, Ahmet (2000), “Gakgo/Gakgoş Kelimesinin Kökeni ve Anlamı”, *Türk Dili*, S. 578, s. 173-177.
- CAFEROĞLU, Ahmet (1972), “Kâşgarlı Mahmut'a Göre Akriba Adları”, *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi Divanü Lûgat-it-Türk Özel Sayısı*, S. 253, C. XXVII, s. 22-26.
- CLAUSON, Sir Gerard (1972), *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish*, Oxford University Press, London.

- ÇAĞBAYIR, Yaşar (2007), *Orhun Yazıtlarından Günümüze Türkiye Türkçesinin Söz Varlığı-Ötüken Türkçe Sözlük*, Ötüken Neş., İstanbul.
- DİVİTÇİOĞLU, Sencer (2000), *Kök Türkler (Kut, Küç, Ülüg)*, Yapı Kredi Yay., İstanbul.
- DURMUŞ, İlhami (2009), “Türk Kültür Çevresinde Ant”, *Millî Folklor*, S. 84, s. 97-106.
- \_\_\_\_\_ (2011), “Türklerde Kan Kardeşliği ve Antla İlgili Unsurlar”, *Milli Folklor*, S. 89, s. 100-108.
- EMİROĞLU, Kudret-Aydın, Suavi (2003), *Antropoloji Sözlüğü*, Bilim ve Sanat Yay., Ankara.
- GAYDARCI, G.A. vd. (1991), *Gagauz Türkçesinin Sözlüğü*, (Rusçadan Akt.: İsmail Kaynak, A. Mecit Doğru), TDK Yay., Ankara.
- GÖKDEMİR, Gönül (2003), “Türk Mitolojisinde ‘Yemin-Ant’ Müessesesi”, *Milli Folklor*, S. 59, s. 60-72.
- GÜLENSOY, Tuncer (1973-1974), “Altay Dillerindeki Akrabalık Adları Üzerine Notlar”, *TDAY-Belleten*, s. 283-318.
- HASSAN, Ümit (1985), *Eski Türk Toplumuna Üzerine İncelemeler*, Kaynak Yay., İstanbul/Ankara.
- HERODOTOS (1991), *Herodot Tarihi*, Çev.: M. Ökmen, Remzi Kit., Ankara.
- İNAN, Abdülkadir (1998), “Eski Türklerde ve Folklorlarda Ant”, *Makaleler ve İncelemeler*, C. I, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara, s. 317-330.
- Kaşgarlı Mahmud (2013), *Divanü Lûgat-itTürk*, Çev.: Besim Atalay, C. I (Birleştirilmiş birinci baskı), TDK Yay., Ankara.
- KÖSE, Nerin (1991), “Türk Halk Hikâyelerinde Ant”, *Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, C. 6, s. 169-182.
- Qazaq Ādebi Tiliniñ Sözdigi. On Bes Tomdıq* (2011), C. IX, Til Bilimi İnstitutı, Almatı.
- LESSING, Ferdinand D. (1960), *Mongolian-English Dictionary*, Berkeley & Los-Angeles.
- LINDHOLM, Charles (2004), *İslami Ortadoğu*, Çev.: Balkı Şafak, İmge Kit., Ankara.
- LKHUNDEV, Ganbat (2013), “‘Moğolların Gizli Tarihi’nde Geçen Ant İçmekle İlgili Bazı Gelenekler”, *Folklor/Edebiyat*, S. 73, C. 19, s. 213-220.
- O’zbek Tilining İzohli Lug’ati- Q* (?), O’zbekiston Milliy Ensiklopediyası Davlat İlmiy Naşriyoti, Toşkent. ([http://n.ziyouz.com/books/uzbek\\_tilining\\_izohli\\_lugati/O'zbek%20tilining%20izohli%20lug'ati%20-%20Q.pdf](http://n.ziyouz.com/books/uzbek_tilining_izohli_lugati/O'zbek%20tilining%20izohli%20lug'ati%20-%20Q.pdf), Erişim tarihi 09.10.2020)
- ÖKTEN, Şevket (2009), “Aşiret, Akrabalık ve Sosyal Dayanışma: Geleneksel Hayatı Yönetme Biçimi”, *Aile ve Toplum Eğitim-Kültür ve Araştırma Dergisi*, S. 18, C. 5, s. 99-110.
- Ömer Seyfettin (1992), “Ant”, *Seçme Hikâyeler*, C. I, MEB Yay., İstanbul, s. 118-126.



- RAMSTEDT, Gustaf John (1951), “Alte türkische und mongolische Titel”, *Journal de la Société Finno-Ougrienne*, S. 55, C. 2, s. 59-82.
- ROUX, Jean-Paul (2001), *Moğol İmparatorluğu Tarihi*, Kabalcı Yay., İstanbul.
- SULTANZADE, Vugar (2012), “Mitoloji ve Folklorla İlgili Bazı Ortak Dil Unsurlarının Kaynağı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, S. 19, C. 1, s. 73-90.
- ŞİRİN, Hatice (2015), *Kül Tigin Yazıtı -Notlar-*, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- TEKİN, Talat (2010), *Orhon Yazıtları*, TDK Yay., Ankara.
- Tarama Sözlüğü* (1996), C. IV, TDK Yay., Ankara.
- Türkmen Dilinin Düşündürişli Sözlüğü* (2015), C. I, II, Ylym, Aşgabat.
- Uygur Tilinin İzahlık Luğeti* (1994), C. K-L, Milletler Neş.
- VAMBERY, Hermann (1878), *Etymologisches Wörterbuch der Turko-tatarischen Sprachen*, F.A. Brockhaus, Leipzig.

### İnternet Kaynakları

<https://sozluk.gov.tr/>

<https://kuran.diyaret.gov.tr/Tefsir/>

### Kısaltmalar

ADİL : Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti

DLT : Divanü Lûgat-itTürk

GTS : Gagauz Türkçesinin Sözlüğü

QÄTS : Qazaq Ädebi Tilinin Sözdigi

ÖTİL : O'zbek Tilining İzohli Lug'ati

TDDS : Turkmen Dilinin Düşündürişli Sözlüğü

TS : Tarama Sözlüğü



## YAHYA AKENGİN'İN ŞİİRİNDE TABİAT

*Bu makale, Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalında Prof. Dr. Ali İhsan Kolcu'nun yönetiminde İlhan Karoğlu'nun hazırladığı "Yahya Akengin'in Hayatı, Sanatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme" adlı doktora tezinden üretilmiştir.*

**Öz:** Yahya Akengin, ilk şiir kitabı *İstesen*'den (1969) günümüze, Türk şiirinin yarım asırlık ilerleyişine tanıklık etmiş bir Hisar şairidir. 1946'da Bayburt'ta doğan Akengin, Erzurum (1959-1967) ve Afyon Sultandağı'ndan (1967-1971) sonra 1971'de Ankara'ya taşınır. Bu coğrafyalardan Bayburt ve Erzurum onun şiirinde tabiat imgesini belirleyen önemli mekânlar olmuştur. Bunda bahsi geçen iklime aşına olmanın yanında çocukluk ve gençlik çağına duyulan özlemin de etkileri söz konusudur. Onun şiirinde gerek mazi gerekse mazinin uzamı tabiat, şimdinin boyunduruğundan sıyrılmaya imkânı verir. Tabiatın zamanını imleyen mevsimler ile tabiat unsurları ise şiirsel öznenin yaşama ilişkisinin aynası hüviyetindedir. Akengin'in hüznü teşne mizacı tabiatın şiirleşmesinde de belirleyici olurken taşraya aşinalık, kent ve modernleşme serüveni karşısındaki itidalli tavır zamanla onu tabiata yaklaştırır. Özellikle şiirsel öznenin mazisi söz konusu edildiğinde tabiat hüzünlü bir atmosfere bürünür. Buna karşın millî kimlik ve tarih vurgusunun öne çıkarıldığı şiirlerde tabiat romantik bir hâl alır. Bu çalışma Akengin'in yaşamının, çağ algılayış biçiminin şiirinde tabiatın yer edinişini nasıl etkilediği ortaya koymayı amaçlar.

**Anahtar Kelimeler:** Yahya Akengin, Şiir, Tabiat, Mevsim, Çiçekler.

### Nature in Yahya Akengin's Poetry

**Abstract:** Yahya Akengin is a Hisar poet who has witnessed the progress of Turkish poetry for half a century from his first poetry book *İstesen* (1969) to these days. Born in Bayburt in 1946, Akengin moved to Ankara in 1971 after Erzurum (1959-1967) and Afyon Sultandağı (1967-1971). Among these geographies, Bayburt and Erzurum have become important places that determine the image of nature in his poetry. In addition to being familiar with the aforementioned climate, longing for childhood and youth also has an effect on this. In his poetry, both the past and nature as the space of the past give the opportunity to get rid of the oppression of the present. The seasons that signify the time of nature and the elements of nature are the mirrors of the relationship of poetic subject with life. While Akengin's melancholic disposition is also determinant in the poetry of nature, his familiarity with rural, his moderate attitude towards city and the adventure of modernization gradually brings him closer to nature. Nature falls into a melancholic atmosphere, especially when the past of the poetic subject is mentioned. On the other hand, nature takes a romantic turn in the poems that emphasize national identity and history. This study aims to reveal how Akengin's life and his way of perceiving the age influence the place of nature in his poetry.

**Keywords:** Yahya Akengin, Poetry, Nature, Season, Flowers.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI  
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH  
49. SAYI / VOLUME  
2021-BAHAR / SPRING

**Sorumlu Yazar**  
**Corresponding Author**

İlhan KAROĞLU

Giresun Üni.  
Doktora Öğrencisi

karoglulhan@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7853-4526

**Gönderim Tarihi**  
**Received**  
15.12.2020

**Kabul Tarihi**  
**Accepted**  
05.05.2021

**Atf**  
**Citation**  
KAROĞLU, İlhan (2021),  
"Yahya Akengin'in Şiirlerinde  
Tabiat", *Türk Lük Bilimi Araştırmaları*, (49) 91-104.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

## Giriş

Şâirin kendisini, dış dünyayı kavrama ve anlamlandırma çabası tabiat algısını da belirler. Antik Yunan, doğa ve toplum ilişkisini düş ile gerçeğin katışıklığında mitoloji ile anlamlandırmıştır. Homeros'un gölgesinde hayat bulan Yunan şiir ve düşüncesi; Apolloncu ve Dionysosçu görüşlerin etrafında şekillenmeye başlarken insanın doğa ile ilişkisi bilimin ussallığı ve sanatın imgeleminde ilerler. Böylece doğayı anlama çabasındaki filozof ile anlamlandırma ereğindeki sanatçı aynı coğrafyada filizlenir.

Skolastik düşüncenin egemenliğinde tek tipleşen Orta Çağ insanı için tabiat, yaşam için bir neşe kaynağı olmaktan çok, tanrısal bir güce işaret eder. Rönesans'la başlayan değişimle tabiata kalp gözüyle bakan romantikler için ise doğa, hislerin kavradığı bir âlem olur (Siyavuşgil, 1993: 9). Rousseau'ya huzur veren tabiat, modern çağla birlikte Baudelaire örneğinde olduğu üzere uyumsuz, melankolik bireyi dinginliğe kavuşturamaz: *Baudelaire'in artık eskisi gibi, Rousseau'nun önerdiği 'doğa durumu'na bile kaçacak olanağı ve şansı kalmamıştır* (Teber, 2009: 156).

Divan şiirinde tabiat algısı ise geleneksel toplum yapısı ile sanat anlayışının uyumlu ilişkisinin bir ürünüdür. Tabiata tevhit inancı zaviyesinden yaklaşılın bu mistik görüşte tabiattaki her öge yaratıcının varlığına işaret eden birer nüvedir. Divan şiirinin karakterini oluşturan “mistik ve panteistik tabiat görüşü” nihâi olarak inanç dünyasının bir neticesidir. Bu yüzden yerleşik kabullerle ve değişmeyen bir formda soyutlamalar yoluyla yüzyıllarca kendisini tekrarlayan divan şairi tabiiyetten uzak bir tabiat betimlemesi içinde sembol ve mecazlar yoluyla oyalanmıştır (Gölpınarlı, 1945: 19-24).

Divan şairinden farklı bir çizgide ilerleyen, dünyaya tekke penceresinden bakmayan halk şairi ise İslam öncesinden de izler taşıyan muhayyilesiyle, ruhu ve tabiat arasında uyumu yakalamış bir duyarlılığın sahibidir. Tabiatla iç içe oluş, ona duyulan hayranlık, tüm masumiyetiyle kendini ona veriş, tabiatın aldığı şekle göre beliren duygusal devinim, fikrî bir yönelişten ziyade içsel duyusu besler. Tabiatla kendi ruhunu örtüştüren bu duyarlılıkta halk şairi, tabiatı insanlaştıracığı yerde kendini tabiatlaştırır (Siyavuşgil, 1993: 16). Divan şiirindeki soyutlamaya karşın halk şairinin his ve hayallerinin sadeliğinde tabiat, çığ bir realizmden öte bir duyuşla, kimi zaman duygulara çerçeve vazifesi gören ama daima insanî duyuşta karşılık bulan bir evren olur (Boratav, 2017: 16).

Tanzimat'ta ivme kazanan modernleşmenin etkisiyle hayat görüşündeki değişim, şiirin yönünü de etkisi altına almıştır. Bu, aynı zamanda tebaadan vatandaşa geçiş ihtiyacının hissedildiği bir yönelimin ayak

sesleridir. *Yeni şâir ve yazar, tabiatı, unsurlarını birbirinden ayırarak değil, akademik bir ressam yahut fotoğraf makinesi gibi, bütün olarak görmeye çalışmaktadır* (Ayvazoğlu, 2020: 319). Bu değişimle birlikte Namık Kemal, Samipaşazâde Sezai, özellikle Recaizâde Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit Tarhan'da tabiata bakışta yenilikler belirgindir. Özellikle Batılı tarzda bir tabiat görüşünü edebiyatımıza getiren Abdülhak Hamit Tarhan'da tabiat, felsefi düşüncenin ve derin duygulanımların yatağı hâline gelir ve bu kazanım Servet-i Fünun'da daha zengin, canlı bir kompozisyon bütünlüğüne kavuşur (Kaplan, 2019: 310-346). Avrupa'daki eğilimler, resme ilgiyle başlayan resimaltı şiirler, dönemin kısıtlayıcılığı Servet-i Fünun şiirinde tabiatı bir kaçış, sığınma, hayal kurma alanı kılarken görülenin değil, hissedilenin peşinde bir duyarlılık belirir (Akdik, 2018: 333-334). Cenap Şehabettin'in şiirinde sanatkârın ruhu ile önemli ölçüde münasebet kuran tabiat, yitirilen saadet duygusu etrafında şekillenirken melankolik bir hâl alır. 20. yüzyılla birlikte, Milli Edebiyat Döneminde, Anadolu'ya ilginin artmasıyla, şiirimizde tabiat, idealist ve romantik bir hüviyet kazanır. Halk şiirinin etkisinde ilerleyen bu tabiat algısında doğa bir fon olarak belirir.

Biçim sadece içeriğin kabı değil aynı zamanda onun oluşturucusudur. Yaşam şekli ve algısının şiirin biçim ve içeriğine de tesir ettiği Cumhuriyet Döneminde tabiata bakışta da kimi değişiklikler belirir. Başta Nazım Hikmet olmak üzere Marksist söyleme yaslanan şairlerde tabiat ideolojik bir yelpazede şiirleşir (Alparslan, 2014: 79-85). I. Yeni şiirinde yaşama sevincinin aracı kılınan tabiat, II. Yeni ile birlikte şairin bilincinin aynası olur: *1950 sonrası şiirde özellikle Gerçeküstüçülüğün de katkısıyla tabiat, gerçeklikten uzaklaşarak bizzat sanatçının bilincini tasvir eden, hatta onu temsil eden bir nesneye dönüşmüştür* (Orhanoğlu, 2010: 1750).

### 1. Yahya Akengin'in Şiirinde Tabiat

1960'larda şiire ilgi duymaya başlayan ve *Hisar*'daki ilk şiiri Eylül 1968'de yayımlanan Akengin'de tabiat gelenek ve çağın algısının katışıklığında şiirleşir. Onun tabiat ve şair ilişkisine değindiği "Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiirinde Tabiat" başlıklı yazısında şiir-tabiat ilişkisine yaklaşımı şu şekildedir:

*Tabiatla ilgilenmeyen, eşyaya yönelmeyen şâir düşünülemez. En so-yut şiirlerde bile dış dünyadan izler ve yansımaları rastlayabiliriz. Şiirde tabiat, kuru bir tasvir olmak niteliğinden uzaklaştığı, çağrışım zenginliklerine yol açtığı ve nihayet iç dünyamızla bütünleştiği ölçüde değer kazanır. Şâirin mısralarıyla gönülümüze bir nakış gibi işlenen dış dünya unsurları, bizim ruh hâllerimizle kaynaştığı ölçüde şiir olur* (1990: 28).

Gelenek ve modern şiirin imkânlarından yararlanmayı amaçlayan bu yaklaşım, Akengin'in şiirindeki tabiat algısıyla da örtüşür. Halk şiir geleneğine aşına çocukluk devri, gençliğinde divan şiiri ve modern şiire açılarak şiir birikimlerinden istifade etme çabası; tabiatın şiirleşmesinde çoklu anlayışı berkitir.

Akengin'in şiirinin bütünü düşünüldüğünde mizacı ve yaşam serüveni ile koşut bir tabiatla karşılaşırız. Onun şiirinde mazi, önemli bir duraktır. Tabiata kimliğini veren daha ziyade şimdinin mazi ile ilişkisidir. Şâirin ve toplumun şimdisi ekseriyetle mazinin tartışına vurulur, tabiat ise bu kıyaslamaya göre şekle bürünür. Özellikle şiirsel öznenin hüznünlü hâli tabiatın da solgun, kederli bir hâl almasına yol açar. Şiirsel öznenin iç dünyasının geri plana itildiği anlarda ise tabiat pastoral, romantik bir dokuda şiirleşir. Akengin'in hüznünlü dünyasını geri planda tutmaya gayret gösterdiği 2000 sonrası şiirlerinde ise bu doku daha belirgindir.

Akengin için köy inziva, şehir ise mahşerdir. *Hayatla hesaplaşmanın yeri şehirdir* (2007: 14). Ancak onun bu mahşerdeki cehdi yaşamdan şiire akan bir yorgunluk hâlidir. Hayal edilen ile karşılaşılan arasında kapanmayan makas Akengin'i daima huzursuz kılar. Zamanla modern çağ ve pratiklerine kuşkulu tavrıyla öne çıkan ve şehirle bir türlü barışamayan bu duyarlılıkta tabiat; şimdiden kaçış, huzuru arayış; maziyi, aşkı ve onun hüznünü yüceltme alanı olur (Yivli, 2008: 283).

### 1.1. Mevsimler

Akengin'in doğduğu Bayburt ile öğrencilik yıllarını geçirdiği Erzurum'un sonbahar ve kışının koşulları çetin; ilkbahar ve yazının atmosferi ise zorlayıcılıktan nispeten uzak coğrafyalardır. Keza öğrenciliği sonrası çalışma hayatını sürdürdüğü Afyon Sultandağı ile Ankara, doğup büyüdüğü coğrafyayı aratmayacak bir iklime sahiptir.

Buna karşın onun şiirinde çocukluk ve gençlik yılları yaşamın en mesut dönemleridir. Şiirindeki mevsimler rengini bu dönemin hatıralarından alır. Özellikle güz mevsimi ve eylülle kurduğu yakınlık bozkır iklimine aşinalığı yanında yaşamındaki önemli dönemeçlerin bu zaman dilimine denk gelmiş olmasından da kaynaklanır. Bir güz şairi olarak tabiata ekseriyetle bu mevsimin atmosferinde yaklaşır. Şiirini besleyen aşk hüsrânı bu zaman diliminde yaşanmıştır. Aştaki hüsrânları yanında yaşamın hakikatleri onu hüznü sevk ederken bu ruh hâliyle örtüşen sonbahar onun şiirinin önemli bir rengini oluşturur. 1973'te yazdığı "Çocuk" şiiri, hayalleri akim kalmış bir ruhun gerçeği çaresiz kabullenişini imler:

*Neylersin, renginde durmadı hiçbir ufuk.  
Herşey musralar gibi kaldı yarım... (1973a: 39).*

Akengin'deki hayal kırıklıkları şiirsel öznenin mevsimlerle kurduğu ilişkiyi de belirler. Hüzne yatkın bir mizacın, hayalleri yarıda kalmış bir yaşamın ilkbaharla bütünleşmesi beklenemez. Bu yüzden içsel bir katışıklığa imkân vermeyen bahar onun şiirinde pastoral ve romantik bir düzeyde kalır. İç dünyasıyla ilişkilendirdiği anlarda ise baharın geçmişe ait bir zaman dilimini çağrıştırdığı görülür. Bu anlarda şiirsel özne mesut bir evrenle örülü olsa da şimdi hemen etkisini gösterir ve kederli havasını yayar. Böylece bahar; gerçek ile düş arasındaki yarılmayı derinleştirerek yitirilmişlik duygusunu, hüznü artıran bir öğeye dönüşür. Yazgısından kaçamayan hüznü ben, genelde sonbaharla özdeşim kursa da bahara katışmak arzusu içten içe sezilir. Açmaz; şiirsel öznenin baharın ritim, canlılık ve neşesine uyum sağlayacak iç huzur ve dinamiklerden yoksun oluşudur:

*Beni de tanıyan bir rengin  
Olamaz mı bahar  
Gelir gelir gidersin (1972: 14).*

İç dünyasındaki çalkantıların tortusu hüznü, neşeye katılmasını güçleştirdiği için şiirsel özne kederini hatırlatan baharın varlığından çoğu zaman habersizdir. Baharı tadamayışı ve bu yüzden görmezden gelişi esasen iç dünyasıyla zıt bir unsur yadsıyışından ileri gelir. Baharın coşkusuna katılarak neşelenmek imkânını arasa da bu arzu ekseriyetle gerçeğin duvarına çarpar. Bu yüzden hayalleri dış dünyanın gerçekliğinde tarumar olmuş şiirsel özne, baharla kendisi arasında bir uyum yakalamaktan uzaktır. Bahar ve yaz ancak şiirsel öznenin iç dünyasıyla ilişkilendirilmediği, tabiat unsurları ve toplumsal hayatın konu edildiği durumlarda canlılık kazanır. Şiirsel benin hayat serüveninin dışarda tutulduğu bu şiirlerde tabiata ancak pastoral bir duyarlılıkla yaklaşılır.

Bu bağlamda yaz ve bahar, hayal ettiği yaşama uzanamamanın kederi içindeki şiirsel benin öteki kıldığı mevsimler halini alır. Bu iki mevsimle uyuşamayışta Akengin'in mizacı yanında, toplumsal hayatın değişimi karşısındaki tutumu da etkilidir. Özellikle 1950'den 2000'lere uzanan politik ve sosyo-ekonomik değişimleri içselleştirmesi daima ikircikli bir görünüm arz eder. Halkın yeni olanı kolayca benimseyişi karşısında Akengin'de yozlaşma vurgusu öne çıkar. Bu nedenle modern yaşam pratiklerini bir süzgece tabi tutmadan hayatına dâhil eden kitle ve anlayışı yadsıyış belirgindir. Yazgısının yol açtığı hüznü yanında toplumsal değişimi sorgulama, eleştirme, kitleden uzaklaşarak kendi kabuğuna çekilmesine neden olur. Bu kaçış, doğanın canlılık kazandığı ve insanların bu cümbüşe ortak olduğu ilkbahar ve yazla uyumunu da güçleştirir.

*Doyulmamış bir baharı anıyordum  
Tadına varmadığım yazlar da geldi  
Sarı dallara yeşil şarkılar sordum...*

*Baharlar sustu, yazlar sustu.  
Dallar sustu, ben sustum  
Aramızda suçlu gibi, bir rüzgâr esti (1974b: 24).*

Akengin'in şiirinde kış; çocukluk, aşk hatırası, zorluk ve yaşlılığı imleyen bir unsur olarak hatıraların tetikleyicisi bir imgedir. Kış ve unsurları çocukluğunda bir engel, gençliğinde aşkın büyüdü dünyası, yetişkinliğinde toplumsal hafızada yer etmiş trajik olayları hatırlayış ve ölümlü yüzleşme şeklinde belirir. Kışın soğukluğunu dağıtan ve onu olumlu bir imaja büründüren, ekseriyetle, şiirsel öznenin mesut çocukluk ve gençlik hatıralarıdır. 2004'te yazdığı "Kış Albümünden" şiirinde kışın tekdüzeliğini, soğukluğunu; rengine, eyleme ve sıcaklığa dönüştüren gençlik yıllarına ait aşk hatırasıdır:

*Bir tablodur o kalbimin kenarına asılı,  
Ondadır hâtıraların beyazı yeşili alı  
Ben de bilmem hangi iklimdedir şimdi,  
Alnıma yazılmadı, lâkin ruhuma yazıldı (2004b: 19).*

Akengin'in şiirlerinde güz ise hayatın tüm unsurlarına yayılan başat bir mevsimdir. Hüzün derinleştiği ölçüde hayatın neşesi yine bu mevsimde aranır. Şiiri güzde başlar, güzden gelen bir misafir edasıyla diğer mevsimlere arada uğrar fakat nihai evi güze döner: *Heryer ıssız her yer güz* (1968: 10). İnsan ve tabiattaki ayrılığı imleyen güz, sevdiğinden eylülde ayrılan Akengin için daha yıpratıcıdır. "Duyuyor musun" şiirinde daima belli bir mesafeden seslendiği sevdiği ile yıllar sonra ilk defa yüz yüze gelmenin dramatik yanına eğilir. Titrek elleriyle bir eylül sabahı kapısını çaldığı evde kocası ve çocuğu ile yaşayan eski aşkı hüzünlüdür:

*Donuk ve solgun sabahlarından biri olacak köyünüzün  
Heryer ıssız heryer güz  
Altıntopu yavrucuğun ağlayacak ninniler söyleyeceksin  
Ninnilerinde de güz  
Yazı-baharı da kocan mı çalmış?  
Hep o gülüyor hep o kedersiz... (1968: 10).*

Mutsuz bir yuva tasavvuru, sevdiğinden ayrılmış olmanın ıstırabını dindirme çabası, huzursuzluğun kaynağı olarak kocayı işaret ediş, şiirsel öznenin kendisini değerli kılma istencinden kaynaklanır. Mevsimlerden hareketle sevdiğinin ruhsal durumunu belirleme çabası dikkat çekicidir. Âşıklardan yazı ve baharı çalan evlilik onları güzün kucağına itmiştir. Acıma ve öfke duygusu bir aradadır. Şiirsel özne bir eylül günü ayrıldığı sevdiğinden yine bir eylül günü hesaplaşmakta ve kendi kaybını sevdiğinin hüznüyle telafi etmektedir. Şiirin ilerleyen bentlerinde şiirsel özne, sadece



sevdiği ile değil kendisi ve toplumsal yaşamla da mutedil bir hesaplaşmaya yönelir ve sonbahar iklimi bu nahif atmosferi mütemadiyen sarar.

2001'de yayımladığı *Eylül Kuşatması* kitabı onun güzle olan ilişkisinin güçlü yanına işaret eder. Bu kitaptaki şiirler doğanın yeniden canlandığı bahara değil tabiatın hüznü evrildiği güz ve sonrasına nazire niteliğindedir.

*Ben hatırlarım hep, hatırlamalı insan  
Renklerin ilk rengini, rüzgârların ilk uğultusunu  
Daima bir tutam eylül çıkar geçmiş zamanlardan  
Sarışın bir hüznüle gülümser eylüllerin sonu* (2001: 9).

## 1.2. Tabiat Unsurları

Mevsimlerde olduğu gibi Akengin'in şiirinde tabiat unsurları da şiirsel öznenin kötü yazgısını öne çıkarışın etkisiyle daha ziyade solmaya yüz tutmuş bir hâlde şiirleşir. Bu hüznü tablodaki gül; yalnızlık, hasret, ayrılık, fanilik, ölüm, yozlaşma ve yaşamın meşakkatlerini imlediği gibi umut, arılık, huzur, yaşam, nahiflik, zarafet gibi olumlu çağrışımlarla da karşımıza çıkar. Gülден başka lale, nilüfer, kar çiçeği, yaban gülü, dağ çiçeği, menekşe, papatya, zambak, karanfil, nergis ve çiğdeme de yer verildiği görülür. Divan ve halk şiirine özgü çiçek motiflerine ilgi duyan Akengin'in güle ve türü kapsayıcı bir ifade olarak "çiçek" sözcüğüne daha fazla yer verdiği görülür. İlk şiirlerinde çiçek adlarında bir zenginlik görülmesine de şiirin ilerleyen dönemlerde çeşitliliğin gittikçe arttığı görülür. Bunda zamanla kendi yazgının dışına çıkan şiirsel öznenin tabiata pastoral bir gözle yaklaşması etkilidir.

Göçebe yaşam süren Türklerin estetik hazdan ziyade faydayı gözetten bir çiçek kültürüne sahip oldukları bilinmektedir. Yerleşik hayatla ise tabiata faydanın yanında estetik bir duyusla yaklaşıldığı görülür. (Ayvazoğlu, 2020: 38-47). Göçebeliği hareketli bir yaşam/gençlik; yerleşikliği durgunluk/yaşlanma ile ilişkilendirmek de mümkündür. Akengin'in şiirinde gül imajının da yaşam serüveniyle koşut biçimde değişim gösterdiğini söylemeliyiz. Bu bağlamda arzu, hayal ve mücadelenin hareketliliğinde/gençliğinde gülün sevgili imajından yararlandığı söylenebilir. İlerleyen dönemlerde ise yerleşiklik/yaşlılık duygusunun tesiriyle tabiata daha dingin ve estetik bir pencereden bakılır.

Akengin'in şiirinde bahçe ise "şiirsel özne"nin ya da "biz"nin evi oluşuna göre mahiyeti değişen bir imgedir. Divan şiirinde ilahi gerçekliğin bir dizi kozmik yansıması olarak idealize edilen bahçe; sosyal hayatta teskin edici bir tür sığınak olmuştur: *Bahçe içinde güzellik, düzen ve yararlılık hiçbir rekabetle karşılaşmadan hüküm sürer; oysa dışarıda, güzellik ile*

*çirkinlik yan yana durur; düzen, görünürdeki kargaşanın altında gizlenmiştir* (Andrews, 2018: 185). Halk şiirinde ise *Bir yaşam alanı olan bağ ve bahçe hem kadının bizzat içinde bulunduğu mekân hem de kendi fiziksel varlığına son derece içkin bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır* (Akbalık, 2014: 118).

Akengin’de şiirsel öznenin şimdisini imleyen bahçe dağınıktır ve onun tarumarlığı şiirsel öznenin düzensiz, sorunlu yaşamını imler. Özne, geçmişine ya da toplumsal izleğe yöneldiğinde ise bahçe; düzenli ve toparlayıcı bir unsur olarak mutluluk imgesine bürünür. Yitirilen cennet imgesinde olduğu gibi öznenin hayali, nihai mutluluğun mekânı bahçeye/cennete kavuşmaktır. Bir hazan bir bahar olan bahçe şairin mikro evreni, yazgısının aynasıdır. Özellikle ilk şiirlerinde yoğun olmak üzere yaşamın dayatmaları ve sonuçlarının ağırlığı karşısında dünyadaki cennetini/bahçesini yitiren şiirsel özne yer yer yazgısına sitemde bulunur: *Dağıttı bahçeleri bir çirpıda kader* (1973a: 27).

Şiirsel özne için bahçe, sınırları çizili ve sevgili dışında ötekinin dışlandığı, yitirilen mesut anların hatırasını kuşatan bir alandır. Ancak söylem “ben”den “biz”e evrildiğinde bahçe, toplumsal huzuru imleyerek bütünü içine alacak biçimde genişler. Böylece ilk dönem şiirlerinde yaşamı altüst olduğu görülen “özne”nin bahçesini imar etme arayışı ilerleyen süreçte tümelleşerek bizin/toplumsalın bahçesine dönüşür.

Akengin’in şiirindeki bahçe imgesinde olduğu gibi toprak da toplumsal birlik ve millî kimliği imleyen diğer bir unsurdur. Toprak tüm inanışlarda dişil olanı, anneyi, bereketi sembolize eder: *Yaşam, yerin rahminden çıkmak, ölüm ise bir anlamda ‘yuvaya’ dönüşür*. (Eliade, 2003: 256). Akengin’de toprak; yaşama sevinci, bereket, ölüm, teslimiyet, canlılık ve vatan imgeleri etrafında şiirleşir. Tabiatın diğer unsurları yağmur, cemre, su ve nihayet onu vatan kılan insan unsuruyla toprak yeni bir dirilişin, hayat hamlesinin adıdır. Hayatın trajik yanlarına rağmen toprak dinçlik, canlılık, sükûnet ve teslimiyet duygusu veren önemli bir öğedir:

*Süzülür düşünceler toprak ötesine,  
Başlar diriliş özleminin saatleri* (2001: 31).

Buna karşın Akengin’in şiirinin yüzü topraktan ziyade göğe dönüktür. Şiirsel öznenin hâlden hoşnut ol(a)mayan ruhu; ufuk, güneş, ay ve yıldız gibi semaya ait öğelerle öte arayışına yönelir.

Eliade’ya göre şekli hiç değişmeyen, aynı kalan ve bir oluşum içine girmeyen güneşle kıyaslandığında ay sürekli bir değişim hâlinindedir. İnsanın ölümü ve doğumu ile ayın yok olması, yeniden ortaya çıkışı arasında ontolojik bir benzerlik vardır. Güneşin aynı kalması karşısında ayın bu hareketliliği yaşamın ritmiyle de örtüşür. Bu yüzden insanlar yaşamın iniş

çıkışlarını, yaşadıkları duygusal değişiklikleri ayla özdeşleştirirler. Ayın etkisini yitirdiği anlarda öne çıkan yıldızlar ise insanın yazgısına dönük ipuçlarına, öznedeki evrenle ilgili duyuş ve düşüncüler uyandırmaya, geçmiş ve geleceği şimdinin muhayyilesinde tartmaya olanak verir (2003: 167).

Akengin'in şiirinde güneşle değil ay ve yıldızlarla yakalanan uyum; öznenin duygusal yarılmalarının yoğunluğundan, sosyal hayatla irtibatla yaşadığı sorunlardan kaynaklanır. Ruhu dinginlik bulamamış şiirsel öznenin değişmeyen güneşe değil de dönüşüm içinde olan aya ve ona eşlik eden yıldızlara yüzünü dönmesi kaçınılmazdır. Ayın ve yıldızların ortaya çıktığı gece ise hareketliliğin bittiği ve yaşamın durgunlaştığı andır ve Akengin'in hem şiirsel veriminin hem de dinginlik arayışının zamanı ve uzamıdır:

*Alır gözlerimden güneşlerin sızısını,  
Gecenin, dalgınlıkta açan gülleri (1973b: 19).*

Güneş, gerçeğin; ay ve yıldız ise hayalin imgesidir. *Gök doğal olarak varlığıyla aşkınlığı, gücü ve değişmezliği 'simgeler'. Gök vardır; çünkü yücedir, sonsuzdur, dokunulmazdır, güçlüdür* (Eliade, 2003: 62). Akengin'in şiirinde hayalleri ile yazgısı arasında açmazda olan şiirsel özne; göğün unsurlarına yönelerek mutlu geçmişe uzanmak ister. Bu bağlamda onun şiirinde, yaşadığı şehrin bunaltısından göğün verdiği dinginlikle kurtulmak isteği baskındır:

*Ay bir siladır arı duru sevdalarımızın kaldığı,  
Uzak düştük bu şehirde, bu devirde biz,  
Dalıp gitmişsem şehresine bir güzelin,  
özlemindedir.*

*Al götür beni ay, bozkırda yanan ateş bizdendir (2001: 39).*

*Karanlığın en derin saatlerinde  
Yıldızlara efkâr katan sigaramı eklerim.  
Ta küçükten yüreğimin bir yerinde  
Bir avuntu pırlıtsı  
Çeker beni yedeğinde, giderim (1971: 10).*

Akengin'in büyüdüğü coğrafyanın, muhayyilesinin belirleyici unsurlarından biri olduğunu belirtmeliyiz. Taşrada ay ve yıldızı tüm berraklığı ile seyretme olanaklarını sonuna kadar kullanan biri için Ankara'nın yapay ışıkları ve kirli atmosferinde aynı atmosferi yakalamak hayli güçtür. Bu yüzden gerek pastoral bir tasvir gerekse toplumsal yaşamın imgesi olarak tabiat, özünü ekseriyetle dünyasından kop(a)madığı taşradan alır. Sadece gökyüzüne ilişkin öğelerde değil rüzgâr, çeşme, akarsu, sel, dağ, vadi gibi öğelerin şiirselleşmesinde de sılanın doğallığını, mesut yaşamını özleyen bir şiirsel ben vardır. Bu yüzden şiirlerindeki tabiat şimdiden ziyade

maziye ait bir tablo hüviyetindedir. Tabiat, bu bağlamda şimdiden, gerçeklikten kaçış imkânı sunar. Kentten kaçışı mümkün kılan tabiat imgesinde zamanda geçmişi, mekânda sılayı işaret eden bir özlem duygusu belirgindir:

*Unutmadım, o kar aydınlığı düşlerimi  
Nasıl doğar sarı yıldız mavi yıldız bilirim  
Şuramda saklarım gurbet dönüşlerini  
Nasıl eser gönle deli poyraz bilirim (1974a: 5).*

### 1.3. Kente ve Modernleşmeye Karşı Tabiat

Akengin'in şiirinde zamanda geçmişe ve uzamda sılaya yönelimde, bir dönem iç içe olduğu coğrafyaya ve mesut maziye duyduğu özlem yanında modernleşme sürecine kuşkuyla yaklaşan muhafazakâr refleksin etkisi vardır. Şehirleşme ve doğaya duyarsız kalmanın eleştirisi yer yer görülse de yoğunlaşılan asıl nokta toplumsal hayattaki yozlaşmadır. Onun şiirinde tabiat öğelerine yönelişte modernleşmenin dayatmalarına karşı dolaylı bir tepki hâli görülür. Bu bağlamda çağın, insanı ve insanî ilişkileri aşındırdığı hissi içindeki şiirsel özne için tabiat ve unsurları, değişmeyen özün arayış zemindir:

*Çağrılar alırım uzaklarından bu şehrin  
Yıldızlar gözeder eski bir yazdan  
Orda alevdendir gecelerin yüreği  
Burda insanların buzdan... (1975: 17).*

Metropol ve taşranın dünyasına değinen Simmel, taşradaki hayatın sıcaklığının aksine metropoldeki ilişkilerin düşünsel ağırlıklı oluşuna işaret eder. Simmel'e göre insanların birbirine aşına olduğu, dışsal temaslara içsel tepkilerin verildiği kasaba karşısında kent insanı, güvensizlik duygusu nedeniyle, taşralının soğuk bulduğu ihtiyatlı bir tavra yönelir (2009: 318-322).

*Çobanlı çileli hasretli dağlar,  
Meğer bu şehirden daha güzelmiş... (Akengin, 1980: 16).*

Akengin 1971'e değin Anadolu'nun köy, kasaba ve küçük şehirlerinde yaşam sürmüştür. 1971'de taşındığı başkent, ona büyük kent ve yaşamıyla münasebetin güçlüklerini ilk defa deneyimletir. Bu süreç o kadar zorlayıcı olmuştur ki Akengin, Ankara'ya geldiğinin ikinci yılında Erzinçan'a taşınmayı dahi düşünür. Onu Ankara'dan gitmeye zorlayan ise şehirli ihtiyatlılığının duygulardan arınmış, mantığa yaslı ilişkiler düzeninin soğuk ve yapaylığı karşısında yaşadığı derin yalnızlık hissidir. Bu dönem şiirlerinde tabiata yönelişte gurbetle/kentle sorunlu ilişkinin etkisi görülür. Ankara gurbetini yadsıyışına 1980 öncesinin kaotik ortamı da eklendiğinde

sıla ve maziye yedeğine alan tabiat; kişisel ve politik sorunlardan uzaklaşma alanı da olur. Başlangıçta yadırgadığı ve gittikçe kaosa bulanık şehir bunalıcılığından kaçmak, düşsel de olsa bir dinginlik bulmak için tabiata yönelir. Gurbette ruhunu dindiremeyen şiirsel ben için insanı gibi tabiatı da yozlaşmamış sılıya, maziye akmak bu dönem şiirinin karakterini oluşturur. Bununla birlikte yönünü maziye çevirişi, mazinin parçası tabiatı ve onunla uyumlu insanı işleyişi, kadim olanı bugüne taşıma gayretinden beslenir. Bu yüzden maziye ait müşküller dahi kendi içinde şahsiyet barındıran romantik bir duyula şiirleşir. Mazi ise özü itibarıyla modern birey ve toplumu her tür yozlaşmadan koruyacak bir güçtür:

*Kaldırımlar alev alev sabaha karşı,  
Şehre bir Türkmen obası mı gelmiş?  
Birden içimde sığınulmuş vadi sıcaklığı,  
Çobanlı çileli hasretli dağlar,  
Meğer bu şehirden daha güzelmiş... (1980: 16).*

Ahmet Oktay, 1980 sonrası değişen değer yargılarıyla birlikte toplumda hazcılık ideolojisinin yaygınlık kazanmasının, sanatçıyla kitle arasındaki duygudaşlık bağının kopmasına neden olduğunu belirtir (2002, 18-19). Akengin'de yaşadığı kentle uyum sorunundan kaynaklanan 1970'lerdeki tabiata yönelik 1980 sonrasında politik iklim, sosyo-ekonomik hareketlilik içinde kendisini revaçta olana bırakan kitleye dönük bir tepki hâlini alır:

*Ben bu yaşlı dünyanın çağdaş evladı  
Gökdelen ormanlarında sayılarla söyleşen  
Secde ettim mantığıma makineler alkışladı  
Arıtıp binlerce yıllık türkülerinden  
Pazara sürdüm ruhumu arzular üzerinden (1986b: 35).  
Unutulmuş diller ailesi,  
Rüzgârca... dalca... bozkırca...  
Bozulmuş ruhun ili töresi  
Şimdi konuştuğum, kahırca... (Akengin, 1977b: 21).*

Onun şiirinde mazinin ruhunu taşıyan tabiata aklî değil kalbi bir nazarla yaklaşılır. Modern çağı geleneğin kadim değerleriyle terbiye etme, kuşkuyla yaklaştığı akli kalbin tedrisatından geçirme duyarlılığı tabiat gibi aşkı da mazinin parçası yapar: *Değişti insanlar, değişti sevgiler, değişti zaman* (1969b: 46). Değişime karşı şüpheli tutum içindeki şiirsel özne, tabiata yönelerek aşkı yüceltme yolunu seçer:

*Dağbaşlarında gecelerin aydın yüreği  
İlk çobanların evrende yaktığı alev  
İnsanlar değişti de değişmedi*

*Seveceksen öyle sev  
Çağlar değişti, yasalar gönülde değişmedi (1970: 25).*

Bu yüzden Akengin’de tabiat, şiirinin önemli bir izleği olan aşkın türlü hâllerini de besleyen bir imgedir. Sevdiğini yitirmenin şiirsel öznedeki yarattığı trajik hâl, tabiata bakışını da etkiler ve bu yönleşte tabiat, âşığın içli hâllerinin aynasına dönüşür. Tabiatın zıt öğelerinin bir araya getirilişi ise şiirsel öznenin iç dünyasındaki çatışık hâli öne çıkarır. Aşk hüsrânı şiirsel öznenin yaşamını kuşatırken anıların avutuculuğuna yaslanan bilinç, dış gerçeklikle temas ettiğinde bocalar. Hayal-hakikat birer kutup olurken ikisi arasında kalan şiirsel özne kendisini tüketir: *Yaşadım durdum buzullardan çöllere uzanarak* (1986a: 34). Buzul ve çöl iki uç duygu durumunun imgesidir. Çöl, aşkın yakıcılığını imlerken buzullar bu yangını söndürme arzusunun uzamıdır. Bu iki uç mekân yaşanılan yerin oldukça uzağında oluşu nedeniyle kaçış, içsel bir yolculuk halini alır. Hâlden mutlu ol(a)mayışın huzursuzluğu ise öteye akma arzusunun besler. Bilinç, gerçeği kabul lenmeyi istese de duyguların etkisindeki benlik ekseriyetle bocalar. Duygular akli önermelerle onarılmaya çalışılır. Kendi benini tamire dönük söyleme karşın tabiat, duygusal yükün ağırlığında solgun bir renge bürünür:

*Gözlerimiz yeşil nisanları görür de  
Yürekte sarı yapraklara bakakalır (1969b: 11).*

### **Sonuç**

Akengin’in şiirinde tabiat gerek zaman unsuru gerekse tabiat öğeleri bağlamında şiirsel öznenin kendisini konumlandırışına göre mahiyeti değişen bir imgelem çeşitliliği sunar. Yaşamı ve ruh dünyası ile daha yakın bir ilişkiyi vaz eden şiirlerinde tabiat hüznünlü bir hâle bürünür. Aşk hüsrânı bu hüznünlü tabiat atmosferinin önemli belirleyenisidir. Bununla birlikte modernleşme sürecinde kente/gurbete dönük olumsuz eleştiri de tabiatı bir kaçış alanına dönüştürür. Akengin, ekseriyetle hüznün şairi olarak anılagelmiştir. Bu yaklaşım zamanla onun şiirine giydirilen bir elbise hüviyetini almıştır. Onun şiirindeki hüznünlü hâl yaşamdan şiire akan bir yapı arz eder. Tabiat ise hüznünlü benin iç dünyasının libası olarak karşımıza çıkar. Bununla birlikte pastoral ve romantik bir duyuşla da tabiata yaklaşmıştır. Ancak şiirinin bütünü düşünüldüğünde tabiat; dış gerçekliğin taziyi altındaki bir benin dinginlik bulduğu bir sığınak olarak belirir. Bu bağlamda tabiat mekân ve zamanda şimdiki değil maziyi arzulayan bir benin huzur arayışının dile getirilmesine olanak verir. Kişisel ve toplumsal anlamda daha iyi bir yaşam kaygısında olan Akengin; bu istencini şiirine taşırken çağa ve zamana direnen, özünü yitirmeyen tabiata yönelir. Ancak hayalleri akim kalmış benin hüznünü kuşanmış tabiat, şiirinin kimliğini oluşturur

**KAYNAKLAR**

- Akbalık, Esra (2014), "Halk Hikâyelerinde Bir İmaj Olarak Bağ ve Bah-çenin Kadın ve Bedeni ile İlişkisi", *Milli Folklor*, S.101, s. 113-124.
- AKDİK, Hazel Melek (2018), "Modern Türk Edebiyatında Tabiat Algısı: Servet-i Fünun Dönemi (1896-1901)", Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İzmir.
- ALPARSLAN, Gonca Gökalp (2014), "Türk Şiirinde Doğa Algısına Dâir Betimleyici Bir Bakış", Der. Mustafa Pultar, *Kültür Ötesi Bir Gezgin*, Tetragon Yay., İstanbul.
- AKENGİN, Yahya (Haziran 1968), "Duyuyor musun", *Emre*, S. 54, s. 10.
- (Ağustos 1969a), "Damarlarımdaki Şarkı", *Hisar*, S. 68, s. 15.
- (1969b), *İstesem*, Ayyıldız Matbaası, Ankara.
- (Mart 1970), "Bunalım Durağı", *Hisar*, S. 75, s. 25.
- (Eylül 1971), "Karanlığın Derin Saatlerinde", *Hisar*, S. 93, s. 10.
- (Mayıs 1972), "Barışmadın Benimle", *Hisar*, S. 101, s. 14.
- (1973a), *Akşamla Gelen*, Hisar Yay., Ankara.
- (Ekim 1973b), "Dalgalılıkta Açan Güller", *Hisar*, S. 118 (193), s. 19.
- (Şubat 1974a), "Daha Kimselere Anlatmadım", *Hisar*, S. 122 (197), s. 5.
- (Kasım 1974b), "Yolumuz Aşka Doğru", *Hisar*, S. 131 (206), s. 24.
- (Ocak 1975), "Çağırır Uzaklar", *Hisar*, S. 133 (208), s. 17.
- (1977a), *Çağ Sürgünü*, Hisar Yay., Ankara.
- (Temmuz 1977b), "Zaman Çıkmazı", *Hisar*, S. 163 (238), s. 21.
- (Ocak 1980), "Çöpçüler Ateş Yakmış", *Hisar*, S. 266 (191), s. 16.
- (1982), *Saatler ve Çehreler*, Ocak Yay., Ankara.
- (Nisan 1986a), "Gemide", *Türk Edebiyatı*, S. 150, s. 34.
- (1986b), *Ötelerden*, Başbakanlık Basımevi, Ankara.
- (Haziran 1990), "Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiirinde Tabiat", *Milli Kültür*, S. 73, s. 28-29.
- (1994), *Sözümüz Var*, Ecdad Yay., Ankara.
- (2001), *Eylül Kuşatması*, TÜRDAV Yay., Ankara.
- (2004a), *Hasat*, Berikan Yay., Ankara.
- (Şubat 2004b), "Kış Albümünden", *Türk Edebiyatı*, S. 364, s. 19.
- (Haziran-Temmuz-Ağustos 2007), "Şehir Mahşerinde Hesaplaşmalar", *Bizim Külliye*, S. 32, s. 14-15.
- (2014), *Kırk Yıldan Şiirler*, Akçağ Yay., Ankara.
- (Aralık-Ocak-Şubat 2016-17), "Eylül Kapıda", *Bizim Külliye*, S. 70, s. 6.
- ANDREWS, Walter G. (2018), *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, Çev.: Tansel Güney, İletişim Yay., İstanbul.
- AYVAZOĞLU, Beşir (2020), *Güller Kitabı*, Kapı Yay., İstanbul.

- BORATAV, Pertev Naili (2017), *Folklor ve Edebiyat II*, Bilgesu Yay., Ankara.
- ELIADE, Mircea (2003), *Dinler Tarihine Giriş*, Çev. Lale Arslan, Kabcacı Yay., İstanbul.
- GÖLPINARLI, Abdülbaki (1945), *Divan Edebiyatı Beyanındadır*, Marmara Kit., İstanbul.
- KAPLAN, Mehmet (2019), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*, Dergâh Yay., İstanbul.
- OKTAY, Ahmet (2002), *Metropol ve İmgelem*, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul.
- ORHANOĞLU, Hayrettin (2010), “1950 Sonrası Türk Şiirinde Tabiat ve Dünya Algıları”, *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Vol. 5/3, s. 1712-1753.
- SIMMEL, Georg (2009), “Metropol ve Zihinsel Hayat”, Çev.: Tuncay Birkan, *Bireysellik ve Kültür*, Metis Yay., İstanbul, s. 317-329.
- SİYAVUŞGİL, Sabri Esat (1993), “Türk Halk Şiirinde Tabiat”, Haz.: Şükrü Elçin, *Türk Edebiyatında Tabiat*, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara, s. 7-20.
- TEBER, Serol (2009), *Melankoli ‘Normal Bir Anomali’*, Say Yay., İstanbul.
- YİVLİ, Oktay (2008), “Yahya Akengin’in Şiiri”, *Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S. 52, s. 277-284.



# “PEMBE İNCİLİ KAFTAN” EKSENİNDE SÜLEYMAN ŞEVKET [TANLI]’NIN YAYINLARINDA TARİHİ KİŞİLİKLERE MÜDAHALE

**Öz:** Edebî ve tarihî metinlerin yazıldıkları orijinal halleriyle kaynak olarak kullanılmaları son derece önemlidir. Yazma veya matbu metinlere müdahale zaman zaman bilerek ve kasdı olarak yapılmıştır. Ömer Seyfettin Türk hikâyeciliğinde ve Türkçeyi kullanmada son derece başarılı bir yazar olduğundan onun hikâyeleri çokça okunmuştur ve okunmaya devam etmektedir. Süleyman Şevket lise öğrencilerine okutulmak üzere 1920 senesinde *Güzel Yazılar* adıyla seçme metinlerden oluşan dört ciltlik bir kitap hazırlamış, bu esere Ömer Seyfettin’in hikâyelerini örnek metin olarak almıştır. Ancak Süleyman Şevket, 1924’ten sonra aynı kitaplarda hem kendi yazdığı açıklamalardan hem de bazı hikâyelerden tarihî unsurları çıkararak, hakkı olmadığı hâlde yazarların metinlerini sansürlemiştir. Ömer Seyfettin’in hikâyelerini Süleyman Şevket’in kitaplarından yazan F. Kadri Timurtaş ve başka yazarlar da kitaplarına bilerek/bilmeyerek eksik/sansürlenmiş hikâyeleri almışlardır. Bu makalede “Pembe İncili Kaftan” başlıklı hikâyenin Süleyman Şevket’in *Güzel Yazılar* adlı eserinde nasıl tahribe uğradığı, eserin 1920 ve daha sonraki baskılarından mukayese ile tespit edilmiştir. Timurtaş’ın eserini ve o eserden alıntı yapanların yazdıkları eserleri okutanlar farkında olmadan veya bilerek hikâyeleri tarihî öğelerden arındırılmış bir halde okutmaya devam etmişlerdir. Bu makalede söz konusu metinleri ilk yazıldıkları nüshadan veya yayımlandıkları yerden almanın önemine vurgu yapılmakta, böylece edebiyat araştırmaları sahasında özellikle Osmanlı Türkçesi ile yazılan metinlerin daha özenli kullanılmasına dikkat çekilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Süleyman Şevket, Ömer Seyfettin, Sansür, Metin Neşri.

## Tampering with Historical Characters in Publications of Süleyman Şevket [Tanlı] within the Frame of “Pembe İncili Kaftan”

**Abstract:** It is of utmost importance to use literary and historical texts as sources in their original form. Printed texts or manuscripts are occasionally interfered on purpose. Since Ömer Seyfettin is a highly successful author in the history of Turkish story writing and in use of the Turkish language, his stories have been widely read and they have continued to be read. In 1920, Süleyman Şevket prepared a four-volume book titled *Güzel Yazılar* consisting of selected texts for high school students, and he included Ömer Seyfettin’s stories as exemplary text. However, Süleyman Şevket censored the texts of the authors after 1924 by removing historical elements from both his commentaries and some of the stories, although he had no rights to do so. Authors like F. Kadri Timurtaş and others, who cited the stories of Ömer Seyfettin from the books of Süleyman Şevket, published incomplete/censored versions of the story knowingly or unknowingly. This article ascertains how the story “Pembe İncili Kaftan” was mutilated in Süleyman Şevket’s *Güzel Yazılar* by comparison with the 1920 edition of the work and the following editions. Those who used the work of Timurtaş and others citing from his book continued to teach a version of the story cleansed from historical elements intentionally or unintentionally. In this article, the importance of citing this kind of texts from original manuscripts or the first printed versions is emphasized, therefore a more meticulous use of texts written in the Ottoman Turkish in the field of literary studies is pointed out.

**Keywords:** Süleyman Şevket, Ömer Seyfettin, Censorship, Publication.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI  
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH  
49. SAYI / VOLUME  
2021-BAHAR / SPRING

**Sorumlu Yazar**  
**Corresponding Author**

Prof Dr. Hasan Basri ÖCALAN

Bursa Uludağ Üni.  
Fen-Edebiyat Fak.  
Tarih Böl.

habasri@uludag.edu.tr

ORCID: 0000-0001-7802-2347

**Gönderim Tarihi**  
**Received**  
17.03.2021

**Kabul Tarihi**  
**Accepted**  
05.05.2021

**Atf**  
**Citation**  
ÖCALAN, Hasan Basri (2021),  
“Pembe İncili Kaftan’ Ekseninde  
Süleyman Şevket [Tanlı]’nın Ya-  
yınlarında Tarihî Kişiliklere Mü-  
dahale” *Türk Lük Bilimi*  
*Araştırmaları*, (49), 105-116.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

Ömer Seyfettin'in "Pembe İncili Kaftan" hikâyesi, yayımlandığı tarihten itibaren farklı araştırmacılar tarafından hem Osmanlı Türkçesi ile hem de Latin temeline dayanan Türk alfabesine aktarılarak yayımlanmıştır. Faruk K. Timurtaş da *Osmanlı Türkçesine Giriş* kitabında aynı hikâyeyi Osmanlı Türkçesi ile yayımlayanlardan birisidir. Söz konusu hikâyenin Timurtaş'ın kitabında yer alan şekli ile orijinaline uygun şekilde Latin harflerine aktarılmış metin arasında farklılıklar vardır. Timurtaş'ın hikâyede mevcut bazı bölümleri atladığı/çıkarıldığı görülmektedir. Ancak Timurtaş'ın metin sonunda verdiği kaynaktan hareketle metni *Yeni Mecmua*'da ilk yayımlanan halinden değil de Süleyman Şevket'in *Güzel Yazılar II* adlı derleme eserinden aldığı tespit edilmiştir. Bundan hareketle Süleyman Şevket'in eserleri tarafımızdan incelenerek mercek altına alınmış, kitaplarına dâhil ettiği metinlerde bu kitapların ilk baskısı ile 1923 sonrasındaki baskıları arasında Süleyman Şevket'in müdahalesiyle ortaya çıkan farklılıklar gözlemlenmiştir. Aslında bu, tarihî ve edebî metinleri Osmanlı Türkçesinden yeni harflere aktarırken veya sadeleştirirken çokça görülen bir durumdur. Ancak burada sadeleştirme ve yeni harflere aktarılma olmadığı hâlde müdahale söz konusudur. Halit Ziya Uşaklıgil'in *Nesli Ahîr* romanının sadeleştirilmesi üzerinden edebî metinlere müdahale edilmesini sorgulayan Sınar, hiç kimsenin edebî metne müdahale ve hele hele yazarın üslûbunu değiştirme hakkına sahip olmadığını ifade etmiştir (Sınar, 2008: 134).

Türk hikâyeciliğinin mühim şahsiyetlerinden Ömer Seyfettin, edebiyat âlemine ilk olarak şiirle katılmıştır. İlk şiiri 13 Temmuz 1898 tarihinde yayımlanmıştır; ilk hikâyesi ise 1902'de *Sabah* gazetesinde çıkan "Tenezzüh" tür. Hikâyelerinin bir kısmı, I. Dünya Savaşı sırasında Harbiye Nezâreti'nin cephedeki askerinin ve halkın moralini yükseltmek amacıyla edebî metinler yazılması isteğine uygun olarak kaleme alınmıştır. Tarih ve kahramanlık temalı bu tür metinler, millî bir edebiyat meydana getirme arzusunun tezahürüdür. Karakter ve tip yaratmada da başarılı olan yazar, "Ferman", "Kütük", "Vire", "Teselli", "Pembe İncili Kaftan", "Başını Vermeyen Şehid", "Kızıl elma Neresi?", "Büyücü", "Teke Tek", "Topuz", "Diyet" gibi hikâyelerinde Türk tarihinden aldığı ve ideal insan olarak işlediği kahraman tipini ortaya koymaya çalışmıştır (Polat, 2007: 34/81).

Ömer Seyfettin'in "Pembe İncili Kaftan" adlı hikâyesi, 12 Temmuz 1917'de yayım hayatına başlayan *Yeni Mecmua*'da yayımlanmıştır (Ömer Seyfettin, 1917/1: 17/333)<sup>1</sup>. Yazar bu hikâyede vatani ve milleti için her şeyini ortaya koyan bir elçinin hikâyesini anlatmıştır.

<sup>1</sup> Ömer Seyfettin, 2011: 564-575; Ömer Seyfettin, 1999: 124-134.

İlk yayımlandığı tarihten sonra “Pembe İncili Kaftan” hikâyesi farklı zamanlarda, farklı kimseler tarafından Osmanlı Türkçesi ve Latin harfleriyle yayıma hazırlanmıştır. Faruk K. Timurtaş, Edebiyat Fakültesi öğrencileri için hazırlamış olduğu, *Osmanlı Türkçesine Giriş* (1997: 8) kitabında hikâyeyi Osmanlı Türkçesi ile yayımlamıştır<sup>2</sup>. Timurtaş hikâyeyi ilk yayımlandığı dergiden değil de, Süleyman Şevket’in *Yeni Güzel Yazılar II* adlı eserinden iktibas edince, Süleyman Şevket’in hikâyedeki müdahalesi tekrarlanır. Hikâyeyi Süleyman Şevket’in sansürlenmiş kitabından alan Timurtaş’ın kitabını okuyanlar/okutanlar yıllardır eksik metni okumuş/okutmuşlardır. Timurtaş’tan sonraki dönemlerde Osmanlı Türkçesi ile ilgili kitap yazan ve hikâyeyi Timurtaş’ın kitabından iktibas eden Coşkun Ak gibi akademisyenler de farkında olmadan aynı eksik metni yayımlamış ve bu eksik metin onların yazdıkları kitaplardan yıllardır okuna ve okutula gelmiştir (2008: 5)<sup>3</sup>. Süleyman Şevket’in kitabında tesbit edilen ve aşağıda mukayeseli olarak verilen eksik kısımlar, aynı şekilde Timurtaş’ın ve Ak’ın kitaplarında da yer almaktadır.

Hikâyede başka müdahalelerin olup olmadığını araştırırken, Süleyman Şevket’in kitaplarının 1923 sonrası baskılarında da “kırpımlar”, tabiri caizse “sansürler” yaptığı tarafımızdan tespit edilmiştir. Nitekim aşağıda bunlara değinilecektir.

Süleyman Şevket<sup>4</sup>, üniversiteden mezun olup liselerde öğretmenlik yapmaya başlayınca, Türkçe ve Edebiyat derslerinin kitap eksikliğini hissetmiş ve bu dersler için kitap hazırlamaya başlamıştır. *Güzel Yazılar*

<sup>2</sup> Bu kitap yazar tarafından ilk defa 1962 senesinde *Osmanlıca I-Eski Yazı, Gramer, Metinler* (İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları) adıyla, 1972 tarihinde de *Yeni Osmanlıca Metinleri* adıyla yayımlanmıştır.

<sup>3</sup> Kitapta hikâyenin sonunda, *Güzel Yazılar II*, 1928, s. 87-98 yazıyorsa da Coşkun Ak’ın bu metni Faruk K. Timurtaş’ın kitabından (s. 8-16) aldığı açıktır. Kitap yazıldığı tarihten (İlk baskı Gaye Kitabevi, Bursa 1999) bu yana üniversitelerin Türk Dili ve Edebiyatı bölümleri başta olmak üzere Osmanlı Türkçesi dersi olan muhtelif bölümlerde ders kitabı olarak okutulmuş/okutulmaya devam etmektedir.

<sup>4</sup> Süleyman Şevket, 1885 yılında Selanik’te doğmuştur. Selanik Rüşdiyesi’ni ve İdadisi’ni bitirdikten sonra İstanbul’a gelip, İstanbul Üniversitesi (Dârülfünûn) Edebiyat Fakültesi’nden mezun olmuştur. İstanbul’da çeşitli liselerde öğretmenlik yapmıştır. Soyadı Kanunu ile beraber Tanlı soyadını almıştır. Bir dönem Milli Eğitim Bakanlığı yapan Reşat Şemseddin Sırer liseden öğrencisidir. *Kavâid-i Tahrîr* (Sırat-ı Müstakîm Matbaası, Dârü’l-Hilâfeti’l-Âliyye 1329) adlı eserini Mercan İdadisi Efendilerine (öğretmenleri) ithaf etmiştir. Süleyman Şevket Tanlı, 25 Ağustos 1972 günü vefat ederek Zincirlikuyu Mezarlığı’na defnedilmiştir (Kurt, 2015: 3). Süleyman Şevket hakkında yüksek lisans tezi hazırlayan Süleyman Kurt tezinde “Süleyman Şevket’in Hayatı ve Eserleri” başlığını açmış olmasına rağmen, hayatıyla ilgili sadece oğlunun vermiş olduğu bilgilerle yetinmiş, Süleyman Şevket’in *Güzel Yazılar* ve *Kavâid-i Tahrîr* (Sırat-ı Müstakîm Matbaası, İstanbul 1329/1913) dışındaki eserlerinden hiç bahsetmemiştir.

adında seçme metinler ile bu metinlerin yazarları hakkında bilgi verilen kitaplar ilk olarak 1920 yılında dört cilt hâlinde basılmıştır<sup>5</sup>. Sonraki zamanlarda bu kitapların içindeki metinler ve zaman zaman da kitap adları değiştirilerek değişik tarihlerde basılmaya devam etmiştir. 1947-1948 eğitim-öğretim yılında Milli Eğitim Bakanlığı<sup>6</sup> tarafından liseler için ders kitabı olarak okutulmaya karar verilen kitaplar, *Tarih Boyunca Güzel Yazılar* ismiyle basılmıştır<sup>7</sup>.

Süleyman Şevket, *Güzel Yazılar* kitabının ilk baskısında yer verdiği Ömer Seyfettin'in "Başını Vermeyen Şehîd" (1920: 3/22) hikâyesinin sonunda Ömer Seyfettin ve hikâyeciliği hakkında bilgiler vererek şöyle demektedir: *Ömer Seyfeddin Bey'in eserleri vâzıh ve münakkahdır [temizlenmiş]. Gâyet kolay anlaşılır! Vaktiyle Selanik'de "Genç Kalemeler" de İstanbul'da "Yeni Mecmûa ve Türk Yurdu" isimli risâlelerde*

---

Süleyman Şevket'in bu iki eserden başka eserleri de vardır: a). *Hulasa-i Coğrafya*, Mühendishâne-i Berrî-i Hümayûn Matbaası, İstanbul 1286 (1870); *Muhtasar Coğrafya*, Şeyh Yahya Efendi Matbaası, İstanbul, 1289 (1872), Cerîde-i Askeriyye Matbaası, İstanbul 1298 (1882); *Muhtasar Coğrafya*, Matbaa-i Osmaniye, Dersaadet (İstanbul 1302 (1886); *Coğrafya*, Keteon ve Bedrosyan Matbaası, 1328 (1910). b) *Mükâfatlı Tahrîr vazifesi (komedi 1 perde)*, İkbâl Kütüphanesi, Sahibi: Hüseyin, Yeni Matbaa, İstanbul 1343 Hicrî (1925). c). *Ümid*, Tevsi'-i Tibaat Matbaası, Dersaadet (İstanbul), 1331 Rûmî (1915). d). "Hece mi Aruz mu?", *Çınaraltı Dergisi*, cilt: 5, Sayı: 130, (1944), ss. 6-7.

- 5) Süleyman Şevket, *Güzel Yazılar, Birinci Cild, Sultânî Altıncı Sınıf*, Matbaa-i Âmire İstanbul 1336-1338 (1920), 145 sayfa; *Güzel Yazılar, İkinci Cild, Sultânî Yedinci Sınıf*, Matbaa-i Âmire İstanbul 1336-1338 (1920), 173 sayfa; *Güzel Yazılar, Üçüncü Cild, Sultânî Sekizinci Sınıf*, Matbaa-i Âmire İstanbul 1336-1338 (1920), 254 sayfa; *Güzel Yazılar, Dördüncü C, Sultânî Dokuzuncu Sınıf*, Matbaa-i Âmire İstanbul 1336-1338 (1920), 244 sayfa. Osmanlı alfabesi ile basılan diğer baskılar şunlardır: *Güzel Yazılar*, Matbaa-i Âmire, 1336-1339 (1921-1923); *Güzel Yazılar*, Halk Kitabhanesi, Sahibi: Abdülaziz, Orhaniye Matbaası, 1336-1342 (1920-1926); *Güzel Yazılar 4*, Matbaa-i Âmire, İstanbul 1922; *Güzel Yazılar*, Halk Kitabhanesi, Sahibi: Abdülaziz, İstanbul 1340 (1921); *Güzel Yazılar*, Halk Kitabhanesi, Sahibi: Abdülaziz: Maarif Kitabhanesi, Sahibi: Hafız Kemal, İstanbul 1342 (1923); *Güzel Yazılar*, Halk Kütüphaneleri ve Maarif Kütüphanesi, İstanbul 1342 (1924); *Yeni Güzel Yazılar, İkinci Cild*, (Liselerin ve orta mekteblerin yedinci kız-erkek muallim mekteblerinin ikinci sınıflarına mahsusdur), Hilâl Matbaası, İstanbul 1926; *Yeni Güzel Yazılar, Üçüncü Cild*, Hilâl Matbaası, İstanbul 1926; *Yeni Güzel Yazılar* (Liselerin ve orta mekteblerin yedinci kız-erkek muallim mekteblerinin ikinci sınıflarına mahsusdur), *Dördüncü Cild*, Necm-i İstiklâl Matbaası, İstanbul 1927; *Birinci Cild*, 7. Baskı, *İkinci Cild*, 5. Baskı, Hilâl Matbaası, İstanbul 1928.
- 6) Müellifin liseden öğrencisi olan dönemin Milli Eğitim Bakanı Reşat Şemseddin Sirer (Sivas Milletvekili, 6 Ağustos 1946 Hasan Peker kabinesinde M. E. Bakanı; 10 Eylül 1947 Hasan Saka kabinesinde M. E. Bakanı; 16 Ocak 1949'da M. Şemseddin Günaltay kabinesinde Çalışma Bakanı), 1947 senesinde kendisini evinde ziyaret ederek Milli Eğitim Bakanlığı için ders kitabı hazırlamasını rica etmiştir (Kurt, 2015: 5).
- 7) Yeni harflerle basımı: Süleyman Şevket Tanlı, *Güzel Yazılar*, 1929, 1930, 1931, *Güzel Yazılar*, Türkiye Matbaası 1934; 1935, 1946; *Güzel Yazılar*, Marifet Matbaası, İstanbul 1942; *Tarih Boyunca Güzel Yazılar*, 4. C, Milli Eğitim Bakanlığı, İstanbul 1947, (*Tarih Boyunca Güzel Yazılar*, Milli Eğitim Bakanlığı, 1948; *Güzel Yazılar*, Milli Eğitim Bakanlığı, 1949; *Güzel Yazılar I*, Cumhuriyet Matbaası, İstanbul 1950; *Tarih Boyunca Güzel Yazılar*, 3. C, Milli Eğitim Bakanlığı, 1950.

*kuvvetli hikâyeleri çıkmıştı! “Yalnız Efe” nâmıyla Anadolu’ya âid büyük bir eser tefrika sûretiyle intişâr ediyordu. Bitmedi. Kitâb halinde matbû’ “Harem”i “Efruz Bey”i zamanın tahrîbine dayanamaz. Henüz mecmualarda “Vakit” gibi gazetelerde el-ân küçük hikâyeleri bu iki eserine çok fâikdir [üstüindedir] (1920: 3/34). Süleyman Şevket, Ömer Seyfettin hakkında bilgiler verirken de cümleye; *Kânûnî Sultân Süleyman’dan hemen iki asırlık bir zamana kadar Macaristanla uğraşdık* diye başlamıştır (1920: 3/33). Ancak aynı kitabın 1926 yılında yapılan yeni baskısında artık Cumhuriyet kurulmuş, padişahlardan, sultanlardan, Osmanlı’dan, hatta Kânûnî’den bahsetmek “ateşten gömlek giymek” olarak nitelendirilecek bir ortam oluşmuştur. Bunun farkında olan Süleyman Şevket, aynı hikâyesinin sonunda verdiği bilgileri değiştirerek cümle başındaki “Kânûnî Sultân Süleyman” ifadelerini çıkarmış ve cümleyi şu şekilde değiştirmiştir: *Hemen iki asırlık bir zaman Macaristanla uğraşdık?* (1926: 3/32). Bu eser Hilâl Matbaası’nda basılmıştır, o dönem için acaba matbaanın böyle bir tasarrufu mu söz konusudur?<sup>8</sup>*

Bir dönemden sonra kimi yazarlar hem kendi eserlerine hem de başkasının eserine müdahale etme işine girişmişlerdir. Bu müdahalelerin sebebi bazen bir yerlere mesaj vermek, bazen de gerçekten o fikirde olmaktan kaynaklanmıştır. Süleyman Şevket hangi maksatla Ömer Seyfettin’in hikâyesindeki bazı ifadeleri çıkardı, bunu bilmek zordur fakat araştırmalar yapılırsa ortaya çıkarılacak bir meseledir. Ancak eserine almış olduğu diğer yazılarda ne gibi tasarruflarda bulunmuş ise onlar da şimdilik edebiyat araştırmacılarına bırakılmalıdır.

Yukarıda da ifade edildiği gibi, kitabına aldığı metinleri değiştiren Süleyman Şevket 1926 yılında *Yeni Güzel Yazılar* adıyla bastırıldığı kitabının 2. cildine Ömer Seyfettin’in “Pembe İncili Kaftan” hikâyesiyle beraber (1926: 2/65), “Diyet” (1926: 2/28), “Kurbağa Duası” (1926: 2/108) adlı hikâyelerini de almıştır.

Süleyman Şevket, Cumhuriyet döneminde tekrar bastırıldığı eserlerinde sadece kendi bilgilerini değiştirmekle kalmamış; eserine aldığı metinlere de müdahale ederek, bazen kelime, bazen paragraf kimi zaman da daha büyük bir kısmını çıkararak metinleri büyük oranda tahrif etmiştir. “Pembe İncili Kaftan”ın Ömer Seyfettin tarafından 1917 yılında ilk yayımlanan şekliyle (Ömer Seyfettin, 1917:1) Süleyman Şevket tarafından 1926 ve sonraki yıllarda yayımlanan şekli arasında pek çok farklılık vardır.

<sup>8</sup> Hilâl Matbaası 1928 yılında T.C. Dâhiliye Vekâleti Nüfus Müdüriyet-i Umûmiyesinin *Son Teşkilât-ı Mülkiyyede Köylerimizin Adları* adlı eserini basmıştır. Yani matbaa devletin resmî yayınlarını basmaya başlamıştır.

Hikâyenin hemen ikinci paragrafında müdahale başlamıştır. Mukayese imkânı açısından aşağıda tablo halinde hikâyenin 1917’de yayımlanan hâli ile 1926’da *Güzel Yazılar II*’de yayımlanmış hâli verilmiştir. Hikâyenin orijinalinde olup, Süleyman Şevket’in kitabına almadığı kısımlar altı çizili olarak gösterilmiştir:

Hikâyenin ilk yayınlandığı (Ömer Seyfettin, 1917/1) hali	Süleyman Şevket’in, (Süleyman Şevket, 1926: 2) eserinde yayınlandığı hali
...biz onun sırmalara, altınlara, elmaslara gark ederek gönderdiği elçisine <u>padîşahımızın elini</u> öptürmedik, ancak dizini öpmesine müsaade ettik. (s. 333)	...biz onun sırmalara, altınlara, elmaslara gark ederek gönderdiği elçisine el öptürmedik, ancak diz öpmesine müsaade ettik. (s. 65)
<u>Sofu, sulhverver, sâkin padişahın koca devletine sessiz, küçük bir dimağ olan Dîvân düşünmeğe başladı.</u> (s. 333)	Koca devlete sessiz, küçük bir dimağ olan Dîvân düşünmeye başladı. (s. 66)

Aşağıdaki örnekte ise, içinde Bâyezîd-i Velî, Fatih, padişah gibi başka birçok tarihî şahsiyet geçen yaklaşık bir sayfalık metin tamamen çıkarılmıştır. Zira metni kırpamayan veya sadece içindeki tarihî şahsiyetleri çıkaramayan Süleyman Şevket, çareyi bütün bir sayfayı sansürlemekte bulmuştur.

<u>Bu elçi yedi sene sonra takdirin “Yavuz” namındaki yaman sillesiyle her gururunun, her cinayetinin cezasını bir anda gören İsmail Safevîye gönderilecekti! Şehzadelîğini ata binmekten, cirit oynamaktan, silah kullanmaktan ziyade, kitapla geçiren Bâyezîd-i Velî’nin tabiatı son derece halimdi. Yalnız şiiri, hikmeti, tasavufu sever; muharebeden, mücadeleden nefret ederdi. Vezirler, sevgili padişahlarının sükûnunu bozmamayı en büyük vazifeleri sanırlardı. Bununla beraber hudutlarda yine kavganın arkası alınamıyordu. Bosna, Eflâk, Karaman, Belgrad, Transilvanya, Hırvatistan, Venedik seferleri birbirini takip ediyor; Modon, Koron, Zonkiyo, Santamavro fetholunuyordu.</u>	Bu elçi yedi sene sonra takdirin “Yavuz” namındaki yaman sillesiyle her gururunun, her cinayetinin cezasını bir anda gören İsmail Safevîye gönderilecekti! Bütün şarkta cihangirlik kuran bu ser-seri, karşısında devleti temsil edecek adama karşı şüphesiz birçok
--	---

Sanki İstanbul fâthinin azmiyle dehası -tahta geçer geçmez babasının heykelini "gölgesi yere düşüyor" diye kırdırıp sevaba girmeye kalkan- zâhid halefinin zamanında da sönmüyor; sönmeyen bir alev, ezeli bir ruh gibi yaşıyordu. Rahat istendikçe, gaile gaile üstüne çıkıyordu! Hele şark... Kan içinde, ateş içinde, zulüm içinde kıvranıyordu. Yıkılan, sönen Akkoyunlu hanedanının enkazı üstünde Şah İsmail serseri bir saltanat kurmuştu. Geçtiği yerlerde dikili ağaç bırakmayan, babasıyla büyük babası Cüneyd'in intikamını aldığı için delice bir gurura kapılan bu kudurmuş şah, akla gelmedik canavarlıklarla sağına, soluna saldırıyordu. Kendine iltica eden tarafları bile çağırıldığı ziyafette, yememiş gibi, kaynattığı büyük kazanlara atıp söğüş yapan, mağlup ettiği Özbek padişahının kafatasıyla şarap içen bu gaddar şah, dünyada hakikaten eşi görülmemiş bir zalimdi. Bâyezîd dîvanının edib, sakin, halûk, dindar vezirleri, onun vahşetlerini hatırlamaya tahammül edemezlerdi. Bu zulm bir gün mutlaka bizim hududumuza da tecavüz edecek, şark eyaletlerini zapta kalkacaktı. Bunu herkes biliyordu. Geçen yıl Zülkadriye hâkimi Alâüddeve' den nikâhla kızını istemişti. Alâüddeve kızını vermedi. İsmail, uğradığı bu red hakaretinden hiddetlendi; intikam için padişahın toprağından geçti. Müdafaasız Zülkadriye arazisine girdi, Diyarbekir, Harput kalelerini aldı. Sarp bir dağa kaçan Alâüddeve'nin oğlu ile iki torunu eline esir düştü. Şah İsmail, bu zavallıları ateşte kızartıp kebab ettirdi. Etlerini kuzu gibi yedi. Böyle bir vahşet şarkta yeni duyuluyordu. Cenk istemeyen padişah Ankara'ya Yahya Paşa kumandasında bir ordu göndermekten başka bir şey yapmadı. Bu şah, zalim olduğu kadar kurnazdı. Osmanlı

münasebetsizlikler yapmağa kalkışacak; münasebetsizliklerine mükâbele edeni ihtimal kazığa vuracak, derisini yüzecek, akla gelmedik kaba bir vahşetle öldürecekti. Sadrazamın sağındaki, deminden beri bir mezar taşı gibi hareketsiz duran, kırmızı tuğlu kavuk yerinden oynadı. Yavaş yavaş sola döndü: (s. 66)

<p><u>toprağına geçtiği için özür diliyor, birbiri arkasına elçiler gönderiyordu. O vakit Trabzon valisi bulunan Şehzade Yavuz, babası gibi sabredememiş, Tebriz hududunu geçmiş, Bayburd'a, Erzincan'a kadar her tarafta talan etmiş, hatta şahın kardeşi İbrahim'i esir almıştı. İsmail'in elçisi şimdi bu tecavüzden de şikayet ediyor; Osmanlı toprağına son akınlarının, padişahın devletine karşı değil, sırf Alâüddevlle aleyhine olduğunu tekrarlıyordu. İşte Dîvanda bu kurnaz, bu zalim, gaddar türediye gönderilecek münasip bir elçi bulunamıyordu; çünkü kendini Osmanlı hakarıyla bir tutan, hatta bütün şarkta cihangirlik kuran bu serseri, karşısında devleti temsil edecek adama karşı şüphesiz birçok münasebetsizlikler edecek; münasebetsizliklerine mukâbele eden ihtimal kazığa vuracak, derisini yüzecek, akla gelmedik kaba bir vahşetle öldürecek.</u> (s. 333)</p>	
<p>Din, millet, <u>Padişah</u> aşkını kalbinde duyanlardandı. (s. 335)</p>	<p>Din, millet, aşkını kalbinde duyanlardandı. (s. 69)</p>
<p><u>Vezirler, elçiler, padişah hediye etmek için</u> Toroğlu'na müracaat ettikçe o... (s. 335)</p>	<p>Vezirler, elçiler, Toroğlu'na müracaat ettikçe o.... (s. 72)</p>
<p>Sonra <u>Padişahın nâmesini</u> koynuna koyarak yola düzöldü. (s. 336)</p>	<p>Sonra emirnâmesini koynuna koyarak yola düzöldü. (s. 73)</p>
<p>...koynundan çıkardığı <u>nâme-i hümmâyunu</u> öptü. (s. 336)</p>	<p>...koynundan çıkardığı mektubu öptü. (s. 73)</p>
<p><u>Nâmesini verdiğim büyük padişahım, Oğuz Kara Han neslindedir!</u> diye haykırdı. Dünya yaratıldığından beri onun ecdadından kimse kul olmamıştır. <u>Hepsi padişah, hepsi hakandır. Ecdâdı</u> hilkatten itibaren hükümdar olan bir padişahın elçisi, hiçbir ecnebî padişah karşısında dîvan durmaz.</p>	<p>Nâmesini verdiğim büyük Türk milletinin devletidir, diye haykırdı. Dünya yaratıldığından beri onlardan kimse kul olmamıştır. Ecdâdımız hilkatten</p>



<p><i>Çünkü kendi padişahu kadar dünyada asil bir padişah yoktur. (s. 336)</i></p>	<p><i>itibaren hâkim olan milletimizin hiçbir ecnebî padişah* karşısında dîvan durmaz. Çünkü kendileri kadar dünyada asîl bir kimse yoktur. Çünkü... (s. 74)</i></p>
<p>— <i>Hayır, unutmuyorum. Onu size bırakıyorum. Sarayınızda büyük bir padişah elçisini oturtacak seccadeniz şiltenez yok... <u>Hem bir Türk yere serdiği şeyi bir daha arkasına koymaz... Bunu bilmiyor musunuz?</u> dedi (s. 336)</i></p>	<p>— <i>Hayır, unutmuyorum. Onu size bırakıyorum. Sarayınızda büyük bir milletin elçisini oturtacak seccadeniz şiltenez yok... dedi (s. 74)</i></p>

Süleyman Şevket 1920 yılından itibaren yayımlamaya başladığı *Güzel Yazılar (Yeni Güzel Yazılar, Tarih Boyunca Güzel Yazılar)* adlı dört ciltlik kitabına seçerek almış olduğu metinlerde sadece Ömer Seyfettin'in "Pembe İncili Kaftan" hikâyesini kırpmamıştır, nitekim "Başını Vermeyen Şehid" adlı hikâyede de aynı şeyi yapmıştır. Ömer Seyfettin bu hikâyeyi Kanûni Sultan Süleyman devrinde geçen bir destanı hikâyeleştirerek yazan tarihçi Peçevî'den almıştır. Hikâyeye ilk defa 1917 senesinde *Yeni Mecmua*'da yayımlamıştır. Hikâyeyi *Yeni Güzel Yazılar*'ın 1924 baskısına alan Süleyman Şevket, "Pembe İncili Kaftan" hikâyesinde uyguladığı "metodu" bu hikâyede de uygulayarak Sultan Süleyman'ın adını hikâyeden çıkarmıştır.

Hikâyeye ilk yayımlandığında; *Meydan erleri! Ey mertler! Padişahımız Süleyman Gazi aşkına şu sözümü dinleyiniz* (Ömer Seyfettin, 1917/2: 20/396) olan cümle; Süleyman Şevket tarafından *Meydan erleri! Ey mertler! Sözümü dinleyiniz* (1924: 3/28) hâline getirilmiştir.

Süleyman Şevket'in yazdığı eserler harf devriminden sonra da yeni harflerle yayımlanmıştır. 1934 tarihinde yeni harflerle basılan 2. ciltte (Süleyman Şevket, 1934: 2/38) yer verilen "Pembe İncili Kaftan" yukarıda mukayese edilen 1926 senesinde "kırpılmış" haliyle Latinize edilerek verilmiştir. Süleyman Şevket Tanlı'nın liseden talebesi olan ve 5 Ağustos 1946-9 Haziran 1948 tarihleri arasında Milli Eğitim Bakanlığı yapan Reşat Şemseddin Sırer'in devreye girmesi ile söz konusu olan bu kitaplar bir dönem liselerde ders kitabı olarak da okutulmuştur. Bakanlığın bazı uygulamaları o dönem bazı yazarlar tarafından ciddi anlamda eleştirilmiştir. Mesela bu dönemde "dil devrimini" hararetle savunan Orhan Veli Kanık

\* Burada "padişah" kelimesine müdahale edilmemiştir, zira bu kelime ile yabancı kral veya hükümdar kastedilmiştir.

söz konusu kitapları çeşitli yönlerden eleştirmiş ve tabir caizse bu kitaplar üzerinden Bakanlığın yerden yere vurmuştur. Orhan Veli'nin kitaplar hakkında yazdıklarından bir kısmı şöyledir: *Bu kitaplar, Bay Reşat Şemseddin Sirer'in Milli Eğitim Bakanlığı sırasında kabul edilmiş olan Güzel Yazılar adlı kitaplardır. Adının Güzel Yazılar olmasına rağmen, güzellikle hiçbir ilgisi bulunmayan bu kitaplardan, yeni yetişen gençlerin bir edebiyat zevki alabileceklerine inanmak bir hayli güçtür* (Kanık, 1949: 13/1). Daha sonra örnekler vererek birçok imla ve bilgi yanlışına değinen Orhan Veli tenkitlerini gazetenin iki sayısında daha sürdürmüştür (1949: 15/1)<sup>9</sup>. Dolayısıyla Süleyman Şevket'in kitapları “sansür” bakımından problemli olmakla kalmayıp aynı zamanda, Orhan Veli'ye göre edebî bakımdan da ehemmiyet taşımayan eserlerdir.

Tanzimat'tan bu yana kimi aydınlar kendi öz değerleri, medeniyeti ve tarihi ile arasına bir mesafe koymaya hatta bazen kendi değerlerini inkâra kadar gitmeye çalışmışlardır. Cumhuriyet ile birlikte yeni idare, Osmanlı ile bağlarını koparmak yoluna girmiş ve bu amaçla Osmanlı ile ilgili olan hususlara oldukça mesafeli durmuştur. Bu bağlamda Büyük Millet Meclisi'nde 28 Mayıs 1927 tarihinde 1057 sayılı bir kanun kabul edilmiştir. “Türkiye Cumhuriyeti Dâhilinde Bulunan Bilumum Mebâni-i Resmîye ve Milliye Üzerindeki Tuğra ve Medhiyelerin Kaldırılması Hakkında Kanun” başlığıyla çıkan bu beş maddelik kanun ile başlığından da anlaşıldığı üzere özellikle resmî ve millî binalarda bulunan tuğra ve sultan alâmetleri ve sultanların isimlerinin bile kaldırılması zorunlu hale getirilmiştir. Bu kanun gereği, söz konusu “tuğra ve medhiyeler” buldukları yerden ya kazınmış ya da üstleri bir şekilde sıva veya örtülerle örtülmüştür. Ancak kanun çıkmadan önce birileri, devlet yönetimine yaranmak amacıyla çoktan kanunun çıkmasına/çıkartılmasına zemin hazırlamaya başlamışlardır. Başta kendi metinleri olmak üzere, başka yazarların metinlerinden 1925'ten önce yer verilen Osmanlı Tarihi ile ilgili hususları, hatta bu dönemde Osmanlı'nın mücadele ettiği Akkoyunlu Tarihi ile ilgili bilgileri çıkaracak kadar kendi tarihlerine sırt dönmüşlerdir. Süleyman Şevket, edebiyat sahasında bunun en bariz örneklerinden birisidir.

Sonuç olarak araştırma usulü bakımından son derece çarpıcı bir örnek olan Süleyman Şevket'in bu uygulamaları araştırmacılar için bir yara ait metni kullanırken veya yayımlarken, her zaman ilk nüshaya gitmenin önemini ortaya çıkarmaktadır. Süleyman Şevket'in 1920'de yazdıkları/yayımladıkları ile Cumhuriyet döneminde yazdıklarının “Pembe

<sup>9</sup> Bu yazılardan beni haberdar eden, Süleyman Şevket'in eserlerinin muhtelif baskılarını temin ederek beni bu makaleyi yazmaya teşvik eden meslektaşım Prof. Dr. Mehmet Tezcan'a ve makaleyi dikkatlice okuyarak önemli katkılarda bulunan Prof. Dr. Alev Sınar Uğurlu'ya teşekkür ederim.

İncili Kaftan” ekseninde mukayese edilmesiyle yazılan bu makalede; yazarların kendi yazdıklarını değiştirme hakkı olup olmadığı bir tarafa, başkalarının metnine müdahale etmenin ne kadar büyük bir hata olduğu hususuna dikkat çekilmiştir. Söz konusu “sansür” ya da “tahrif”lerin daha sonra gelen yazarlar tarafından da devam ettirilmiş olması daha da vahim bir durum ortaya çıkarmaktadır. Nitekim F. Kadri Timurtaş gibi müdekkik bir araştırmacının dikkatsiz davranarak, yarım yamalak, ya da sansürlenmiş bir metni yayımlaması, öte taraftan “Timurtaş hata yapmaz ya da eksik metin vermez” diyerek onun yayımlamış olduğu metni aslına bakmadan yayımlayan başka akademisyen ve araştırmacıların düştüğü hata halen devam etmektedir. Ömer Seyfettin’in hikâyelerini Latin harfleri ile yayımlayanlar<sup>10</sup> söz konusu hikâyeleri ilk yayımlandıkları dergilerden alarak, metinleri aslına sadık bir şekilde yayımlamışlardır. Ancak onlar da Osmanlı Türkçesiyle olan metinleri yayımlamadıkları için, metinleri aslıyla mukayese etme zorluğu ortaya çıkmaktadır. Dolayısıyla bu tür metinleri mümkünse Osmanlıca asılları ile birlikte yayımlamanın önemi ortaya çıkmaktadır.

## KAYNAKLAR

- AK, Coşkun (2008), *Osmanlıca*, Nobel Yayın Dağıtım, 3. baskı, Ankara.
- KANIK, Orhan Veli (1949/1), “Okul Kitaplarından: Güzel Yazılar”, *Yaprak*, Y. 1, S. 13, 1 Kasım 1949, s. 1.
- KANIK, Orhan Veli (1949/2), “Güzel Yazılar II”, *Yaprak*, Y. 1, S. 15, 1 Aralık 1949, s. 1-2.
- KURT, Yiğit (2015), “Süleyman Şevket’in Kavaid-i Tahrir Adlı Eserinde Yazma Eğitimi ve Günümüz Türkçe Yazma Eğitimi ile Karşılaştırılması”, Başkent Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- Ömer Seyfettin (1917/1), “Pembe İncili Kaftan”, *Yeni Mecmûa*, C. 1, S. 17, 1 Teşrinisânî, s. 333-337.
- Ömer Seyfettin (1917/2), “Başını Vermeyen Şehid”, *Yeni Mecmua*, C. 1, S. 20, 22 Teşrinisânî, s. 396.
- POLAT, Nazım H. (2007), “Ömer Seyfettin”, *Diyanet İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, C. 34, s. 80-82.

<sup>10</sup> Ömer Seyfettin’in hikâyelerini ilk olarak derleyip toplayan ve Osmanlı Türkçesi ile yayımlayan Ali Canip Yöntem olmuştur. (3 Cilt, İkbâl Maatbaası, İstanbul 1926-1927); Yeni harflerle yapılan baskılar ise şunlardır: *Ömer Seyfettin Külliyyatı* 4 Cilt, Haz.: Ahmet Halit Yaşaroğlu, 1. baskı 1945, 4. Baskı, Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık, İstanbul 1953; *Ömer Seyfettin Külliyyatı*, 9 Cilt, Haz.: Tahir Alangu, Refet Zaimler Kitap Yay., İstanbul, 1962-1964; Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri*, 17 Cilt, Haz.: Muzaffer Uyguner, Bilgi Yay., Ankara 1970-1997; Ömer Seyfettin, *Bütün Eserleri Hikâyeler* 2, Haz.: Hülya Argunşah, Dergâh Yay., İstanbul 1999; Ömer Seyfettin, *Bütün Hikâyeleri*, Haz.: Nâzım Hikmet Polat, YKY, İstanbul 2011.

- SINAR, Alev (2008), “Edebi Eserlerin Sadeleştirilerek Yeniden Yayımı Üzerine Uygulamalı Bir Örnek: *Nesl-i Ahîr*”, *bilig*, S. 46, s. 133-152.
- Süleyman Şevket (1336/1920), *Güzel Yazılar*, 3. C, Sultâni Sekizinci Sınıf, Matbaa-i Âmire, İstanbul.
- Süleyman Şevket (1342/1924), *Güzel Yazılar*, 3. C, Halk Kütüphaneleri ve Maarif Kütüphanesi, İstanbul.
- Süleyman Şevket (1926), *Yeni Güzel Yazılar*, 2. C, (Liselerin ve orta mekteblerin yedinci kız-erkek muallim mekteblerinin ikinci sınıflarına mahsusdur), Hilâl Mat., İstanbul.
- Süleyman Şevket (1926), *Yeni Güzel Yazılar*, 3. C, Hilâl Mat., İstanbul.
- TANLI, Süleyman Şevket (1934), *Güzel Yazılar*, 2. C, Türkiye Mat., İstanbul.
- TİMURTAŞ, Faruk K. (1997), *Tarihî Türkiye Türkçesi Araştırmaları I Osmanlı Türkçesine Giriş Eski Yazı-Gramer-Metinler*, 15. Baskı, Alfa Basım Yayım Dağıtım, İstanbul.

# DİLBİLİMSEL TİPOLOJİ VE TÜRKÇE

*Bu çalışma, 21 Şubat 2020'de Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları ve Türk Dünyası Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin düzenlediği "Tipoloji ve Türkçe" konulu konferansta sunulan metnin makale olarak yeniden düzenlenmiş biçimidir.*

**Öz:** Tipoloji genel olarak dillerin farklılıkları ve genetik akrabalıkları sorununa eğilen bir dilbilim disiplini. Tipoloji farklılıklara odaklanırken, dünya dillerinin benzerliklerine odaklanan dil evrenseli araştırmacılarına yakın durmaktadırlar. Hatta günümüzde dilbilimsel tipoloji ve dil evrenseli araştırmalarının neredeyse birlikte hareket ettiklerini söylemek yanlış olmayacaktır. Esasında genel dilbilim ve tarihsel dilbilim alanları da doğal insan dilleri sorununu benzer yaklaşımlarla ele almaktaydı. Ancak günümüzde çağdaş teknik olanaklarla yüzlerce hatta binlerce dünya dilini karşılaştıran, benzerlik ve farklılıklarını ortaya koyan çalışmalar genellikle dilbilimsel tipoloji adıyla yapılmaktadır. Dünyada devam eden büyük çaplı dilbilimsel tipoloji çalışmaları dünya dillerinin birbirlerine sanıldığından çok daha az benzediğini, kültürün dili büyük ölçüde farklı hale getirdiğini ve dillerin tipolojik özelliklerinin durağan bir görünümde olmadığını ortaya koymaktadır. Bu anlamda güçlü eklemeli görünümüyle dünya tipologlarının dikkatini çeken Türkçenin de yeni tipolojik eğilimler geliştirme potansiyeli her zaman vardır. Nitekim günümüz Türkiye Türkçesinin gerek bazı biçimbilgisel ve gerekse bazı sözdizimsel kategorilerin işaretlenmesinde, "tipik" olandan uzaklaşma eğilimi gösterdiği ve kendine bazı alternatifler geliştirdiği gözlenebilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Türkiye Türkçesi, Türk Dilleri, Dil Bilimsel Tipoloji, Biçim Bilgisel Tipoloji, Söz Dizimsel Tipoloji.

## Linguistic Typology And Turkish

**Abstract:** Typology is one of the linguistic disciplines that focuses on the problem of differences in languages and their genetic relationships. While linguistic typology deals with differences, it is close to researchers of language universals that study the similarities of world languages. In fact, it would not be wrong to claim that linguistic typology and language universals today act almost together. Actually, the fields of general linguistics and historical linguistics also dealt with the problem of natural human languages with similar approaches. However, today, studies that compare hundreds and even thousands of world languages with contemporary technical facilities and reveal their similarities and differences are generally carried out under the name of linguistic typology. The large-scale linguistic typology studies in the world acknowledge that world languages are even less similar to each other than assumed, culture makes language greatly different, and the typological characteristics of languages are not stationary. In this sense, attracting the attention of world typologists with its strong additive feature, Turkish always has the potential to develop new typological trends. As a matter of fact, it can be observed that contemporary Turkish tends to move away from the "typical" and develops some alternatives to itself in coding some morphological and syntactic categories.

**Keywords:** Turkish, Turkic Languages, Linguistic Typology, Morphological Typology, Syntactic Typology.



TÜRKÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI  
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH  
49. SAYI / VOLUME  
2021-BAHAR / SPRING

### Sorumlu Yazar Corresponding Author

Prof. Dr.  
Muna YÜCEOL ÖZEZEN

Çukurova Üni.  
Fen-Edebiyat Fak.  
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

mozezen@cu.edu.tr

ORCID: 0000-0003-1880-2143

### Gönderim Tarihi

*Received*  
02.03.2020

### Kabul Tarihi

*Accepted*  
26.04.2021

### Atf

*Citation*  
YÜCEOL ÖZEZEN, Muna  
(2021), "Dilbilimsel Tipoloji ve  
Türkçe", *Türkük Bilimi Araştır-  
maları*, (49) 117-133.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

Genel bir sözcük olarak ele alınırsa tipoloji (typology) “tıp belirlemesi yapan, tipik yapıları tespit etmeyi amaçlayan bilim” demektir. Esasında bu terim birçok bilim dalının terminolojisinde yer almaktadır. Burada ele alınan tipoloji kavramı dilbilimsel tipolojidir (linguistic typology) ve adından da anlaşılacağı üzere bir dilbilim disiplini. Dilbilimsel tipoloji bir yanıyla genel dilbilim, bir yanıyla da tarihsel dilbilim ile aynı güzergâhta yan yana ilerlerken bir yanıyla da dil evrenselleri (language universals) araştırma alanına ters istikametten yaklaşır. Tipoloji dünyadaki doğal insan dillerinin (natural human languages) farklılıkları üzerine odaklanır.<sup>1</sup> Böylece hangi diller birbirleriyle akraba olabilir, hangi diller genetik olarak aynı kökten gelişmiş olabilir, sorularına cevap arar. Benzer bir biçimde genel dilbilim de dil ailelerini tespiti odaklanır. Genel dilbilim alanındaki ilk çalışmalar 18. yüzyılın sonunda başlamış ve günümüzde bilinen ilk dil aileleri (Hint-Avrupa, Hami-Sami gibi) ilk olarak bu yüzyılda tespit edilmiştir. Tarihsel dilbilim, bir dilin artzamanlı bir yaklaşımla tarih boyunca geçirdiği değişimleri ortaya çıkarmayı amaçlar ve bu süreçte o dilin karşılaştığı başka dillerle olan temas noktalarını, temas eden dillerin benzerlik ve farklılıklarını da ortaya koymaya çalışır. Günümüzün güncel araştırma alanlarından birini oluşturan dil evrenselleri ise doğrudan doğruya doğal insan dillerinin benzerliklerini ortaya koymayı kendine amaç edinmiştir.

Aslında dil evrenselleri sorunsalı, çağımızın en ünlü dilbilimcilerinden biri olan Avram Noam Chomsky’nin Evrensel Dilbilgisi arayışıyla da paralellik gösterir. Bilindiği gibi, bir rasyonalist olan Chomsky, özellikle geçtiğimiz yüzyılın ikinci yarısında büyük bir popülerlik kazanan bu modelinde, Descartes’ten ve Port Royal Mantık Ekolü’nden ilhamla, dillerin zihinsel alanda aynı mantıksal forma (logical form, deep structure) sahip olduklarını, insan aklının aynı zihinsel süreçlerle ortak soyut bir gramer ürettiğini, dillerin aslında yalnızca bu soyut grameri somut düzleme taşıyan yani “dile getirirken” yani sesbilgisel formda (phonological form, surface structure) farklılaştığını söylemekteydi. Buna göre, Chomsky’nin, “Acaba bütün doğal insan dillerinin paylaştığı bu soyut gramer nasıl bir gramerdir?” sorusu ile dil evrenselleri araştırmacılarının, “Acaba bütün doğal insan dillerinin paylaştıkları temel özellikler hangileridir?” soruları paralellikler taşımaktadır. Çünkü dil evrenselleri araştırmacılarının dillerin somut düzlemlerinde tespit ettikleri ortaklıklar belki de Chomsky’nin aradığı soyut evrensel dilbilgisinin nüveleriydi. Ama bugün gelinen noktada, dilbilim dünyasında evrensel bir dilbilgisi arayışından büyük ölçüde vaz

<sup>1</sup> Bilindiği gibi doğal olmayan yani çift eklemli (double articulated) olmayan insan dilleri ve ayrıca doğal hayvan dilleri de var.

geçilmesi eğilimi doğmuştur ve evrensel bir dilbilgisi modeli bugün fazlaca kurgusal bulunmaktadır.<sup>2</sup> Zaten Chomsky'nin herhangi bir dili inceleyerek de evrensel modele ulaşabileceği görüşü (kendisi çalışmalarında daha çok İngilizceyi taban alır), dünyada incelenen dillerin sayısı arttıkça ve bunların benzemez yanları ortaya konuldukça doğal olarak geçersiz bir hâl almıştır. Benzer bir biçimde, dillerin benzerlikleri konusu da elde edilen ve şimdilik çok da tatmin edici olmayan birtakım sonuçlardan ibaret durumdadır. Esasında dilbilimsel tipoloji ve dil evrenselleri araştırmacılarının karşılaştırdıkları dillerin “değişkenler”ini (varyantlar, parametreler) ayıkladıktan sonra ellerinde kalan “değişmezler” dil evrenselleri olarak karşımıza çıkar. Ancak yine de her iki alanın araştırmacılarının “dil evrenseli” teriminden çok “güçlü eğilim”, “dil evrenseli adayı” terimlerini tercih ettikleri, inceledikleri bütün dillerin ortak gibi görünen özellikleri konusunda bile temkini elden bırakmadıkları dikkati çekmektedir. Dilbilimsel tipoloji literatüründe akla gelen ilk isimlerden biri olan Amerikalı antropolog ve dilbilimci Joseph H. Greenberg'in, ilk kez 1963 yılında yayımlanan ünlü makalesinde, içerisinde Türkçenin de olduğu 30 dili karşılaştırdıktan sonra (ve yalnızca bu sınırlılıkta bile) “mutlak evrenseller”den (nonimplicational universals) çok “sezdirimsel evrenseller”in (implicational universals) varlığından söz etmesi de elde edilen bulguların zayıflığıyla ilgili olmalıdır. Nitekim Greenberg belirlenen evrensellerin istisnası olmayacağını garanti edilemeyeceğini de özellikle vurgulamaktadır (Greenberg, 1990: 40).<sup>3</sup> Dil evrenselleriyle bu temkin ve çekincelerin birkaç nedeni var:

1- Bugün dünyada bilinen tahmini 6500 dilin hepsi arşivlenmiş, belgelenmiş, hepsinin sözlükleri ve gramerleri yazılmış değildir.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Bugün hâla Evrensel Dilbilgisi'nin ve bebeklerin dil edinim süreçlerinde doğal olarak bir Dil Edinim Mekanizması'na (Language Acquisition Device) sahip oldukları görüşünün savunucuları varsa da (Derek Bickerton ve kısmen Steven Pinker gibi), bu görüşlerin tam karşısında duran, Evrensel Dilbilgisi'ni ve Dil Edinim Mekanizması'nı bir efsaneden ibaret gören ve bebeklerin dil edinim süreçlerini biyolojik olarak değil bilişsel olarak açıklayan araştırmacıların sayısı çok daha fazladır (Michael Tomasello, Nicholas Evans, Stephan C. Levinson gibi).

<sup>3</sup> Dünya dillerinin her birinde sesbirim bulunması mutlak veya kısıtsız bir evrenselken, yüklemi sonda tutan bir dilin edatı da genellikle ismin sonuna getirmesi (yani postpozisyonlu bir dil olması) veya edatı ismin başında tutan (yani prepozisyonlu) bir dilin biçimbilgisel olarak bükümlü bir dil olma olasılığının yüksek olması sezdirimsel evrensellerdir.

<sup>4</sup> Bu sayı, bu konuda öne sürülen sayıların genel bir ortalamasıdır. Esasında dil-lehçe ayrımının tam olarak yapılamaması nedeniyle bugün dünyada kaç dil olduğu sorusuna farklı cevaplar verilmektedir. Örneğin genel görünümüyle bir tipoloji çalışmasından çok bir dil envanteri çalışması olarak dikkat çeken ve 2009 yılı itibarıyla bilgilerin sürekli güncellendiği bir internet yayınına dönüşen *Ethnologue*'da son olarak kullanıcılarıyla 7117 sayısı paylaşmıştır (*Ethnologue*, www.ethnologue.com (Erişim tarihi: 18.10.2020)). Tore Janson, bugün dünyada tahmini 7.000 dil olduğunu belirtmekte, dil-lehçe ayrımı yapmanın güçlüğüne, dilin aynı zamanda bir toplumsal ve / veya siyasal bir bağlılığı ve ortak kültürü ima etmesine ve

2- Bugün dünyada bilinmeyen, henüz keşfedilmemiş kabileler ve buna bağlı olarak keşfedilmemiş diller vardır (Özellikle günümüzde hâla avcı-toplayıcı bir yaşam süren kabileler ve bunların dilleri gibi).

3- Geçmişte keşfedilme fırsatı bulamamış, varlıklarından haberdar olmadığımız nice etnik grup dilleriyle birlikte -doğal veya doğal olmayan nedenlerle- sessiz sedasız yok olup gitmişlerdir.

4- Doğal insan dilleri sanıldığından çok daha fazla metaforik ve metonimik ifade ve kalıp söz barındırır.

Sondan başlamak gerekirse: Dördüncü nedene bakılırsa dillerden mecazları, metaforik ve metonimik ifadeleri ve kalıp sözleri çıkarınca elde çok az şey kalır ve benzerlikler büyük ölçüde yalnızca bu elde kalan çok az şeyde görülmektedir. Çünkü doğal insan dillerini diğer bütün iletişim biçimlerinden ayıran en önemli özellik dillerin mecaz dünyaları, metaforik ve metonimik ifadeleri ve kalıp sözleridir. Belirtildiği gibi bunlar herhangi bir dilde sanıldığından çok daha fazla yer kaplar ve esasında bir dilden bunlar çıkarıldığında dil, kuru ve mekanik bir şey olur ve doğallığını yitirir. Ve mecazlar, metaforik ifadeler ve kalıp sözler genellikle bir dilin en kendine özgü yanlarıdır. Bu kendine özgülük, doğrudan doğruya o dilin yapı-şık olduğu toplumun kültürünün farklılığından kaynaklanır. Dünya hızla bir ortak küresel kültür bağlamında yeniden biçimlense de kültürlerin hâla birbirlerinden hatırı sayılır ölçüde farklılıklar gösterdiği bir gerçektir. Aksi hâlde Hazar kıyılarında yaşayan bir Kafkas halkı olan Archilerin dilinde bir fiilin 1 buçuk milyonu aşkın kategoride çekimlenebilmesi (Chumakina vd., 2008: 63), Kanarya Adaları'ndaki Silbo Gomero dilinde yalnız 2 ünlü ve 4 ünsüz sesbirimin olması, her sesbirimin ve sözcüğün ıslıkla dile getirilmesi ve bu ıslık dilinin yaklaşık 5 km<sup>2</sup>'lik bir alanda iletişimi mümkün kılması (*UNESCO, Intangible Cultural Heritage*, www.ich.unesco.org Erişim tarihi: 20.11.2020), Papua Yeni Gine'de kullanılan Yabem dilinde edilgen yapı olmaması (Bradshaw-Czobar, 2005) veya bir Nijer-Kongo dili olan Wolof'ta fiillerin biçimbilgisel olarak hiç çekimlenmemesi, bunun yerine çekimin kişiyi, yönü, zamanı ve odağı işaretleyen zamirlerle yapılması (*Wikipedia*, www.tr.qaz.wiki Erişim tarihi: 18.11.2020) başka nasıl açıklanabilir? Tam bu noktada iki Amerikalı araştırmacının Edvard Sapir ve

---

bu ayırlamanın yalnızca dilbilimsel olgularla yapılmamasına bağlamaktadır (2016: 37-43). Roland Breton'un aktardığına göre ise David Dalby *The Linguasphere Register of the World's Languages and Speech Communities 1-2* (Linguasphere Yayınları, Hebron, Galler, 2000) adlı çalışmasında 13.840 "iç dil", 4994 "dış dil" ve 8881 "lehçe" tespit etmiştir (2017: 15). Burada "dış dil" terimiyle bir dil ailesinin kullanıcı sayısı, yazınsallık vb. bakımlarından en iyi temsilcileri, "iç dil" terimiyle bunların dışındaki üyeleri, "lehçe" ise "iç dil" in kendi içindeki bölümleri kastedilmektedir.



Benjamin Lee Whorf'un Sapir-Whorf Teoremi diye bilinen yaklaşımlarını hatırlamak gerekiyor: Kültür bir toplumun her parametresi gibi dili için de en önemli belirleyici ve onu diğerlerinden ayırıcı bir özelliktir.

Sıralanan ilk üç neden ise bize doğal insan dillerinin ortak yanları üzerine elde edilen bir bulgunun her an yanılgılabilmekle olasılığı olduğunu gösterir. Bu bağlamda, araştırmacıların, genel olarak, belki de kendilerini en azından makro dil ailelerine götürebilecek bir veri olması arzusuyla elde ettikleri hiçbir bulguya kesin bir dil evrenseli gözüyle bakılamamakta ve belirtildiği gibi benzerlikler genellikle “dil evrenseli aday” olarak değerlendirilmektedir. Hatta kendine özgü parametreleri olan yeni diller keşfedildikçe, bir dil evrenseli aday gibi görünen özellikler de artık yalnızca birer “güçlü eğilim” olarak ele alınmaktadır. Bu bağlamda, günümüz tipoloji ve dil evrenselleri araştırmalarının önde gelen ismi Bernard Comrie'nin de “gerçek evrensellik” yerine sıklıkla “güçlü eğilim”, “sezdirimli evrensellik”, “sezdirimsiz evrensellik” terimlerini kullandığı dikkati çekmektedir (2005: 32-45). Bu duruma dünya dillerinin mümkün altı basit cümle tipinden örnek verilebilir:

Ö+Y+N,

Ö+N+Y,

Y+Ö+N,

Y+N+Ö,

N+Ö+Y ve

N+Y+Ö.

Bugün son iki tip cümlelerin dünya dilleri içindeki temsili çok düşüktür. Başka bir deyişle, son iki tipin örneği olarak sıralanabilecek çok az sayıda dil vardır. Ancak bunun böyle olması, son iki tipin dil evrenseli aday olma olasılığını azaltmaz; tam tersi ilk dört tip cümlelerin de dil evrenseli olma olasılığını güçlendirmez. Bunlar olsa olsa, bugün dünyada ilk dört tipin temsilcisi olan daha fazla halk olduğu anlamına gelir ki bu durum dilsel değil tarihsel, siyasal ve jeolojik bir veridir. Bizi savaşların, kıyımların, soykırımların, göçlerin ve jeolojik felaketlerin tarihi gibi dildışı verileri de aynı anda ele almaya zorlar. Bu verileri bir bütün olarak şöyle yorumlamak mümkündür: Dünyadaki dillerin dağılımlarına ve konuşur sayılarına bakıldığında bazı halkların avantajlı oldukları veya kendilerine avantaj yarattıkları, bazı dillerin dezavantajlı oldukları ve bazı dillerin ise halklarıyla beraber yok olup gitmiş oldukları anlaşılmaktadır.

Emine Yılmaz dillerin benzerliklerini 4 nedene bağlıyor (2016: 8):

1- Benzerlikler, ortak anadilden gelebilir, genetikdir.

2- Benzerlikler dil ilişkileri sonucunda ortaya çıkmış olabilir.

3- Benzerlikler rastlantısal olabilir.

4- Benzerlikler evrensel bir eğilime bağlı olarak ortaya çıkmış olabilir.

İnsanlığın yazılı tarihinin çok yeni olduğu ve belge yoksunu olduğumuz gerçeğine, bir de Yılmaz'ın 2. ve 3. maddede sıraladığı olasılıklar eklenirse, dil evrenselliği araştırmalarının ne kadar zorlayıcı olduğu anlaşılır. Üstelik, belirtildiği gibi, tipoloji ve dil evrenselliği araştırmacılarının sık sık antropolojik, etnolojik ve sosyolojik veri ve bulguları da dikkate almak zorunda oldukları da unutulmamalıdır. Bütün bunlardan sonra dil evrenselleri araştırmacıları “Bütün dillerde bildirişimin temel ögesi yüklemidir.”, “Bütün dillerde anlamlı ve görevli biçimbirimler vardır.”, “Bütün dillerde en küçük yapı taşları sesbirimlerdir ve sesbirimler sınırlı sayıdadır.”, “Bütün dillerde ünlü sesbirimler vardır.”, “Bütün dillerde eksilti vardır.”, “Bütün doğal insan dilleri çift eklemlidir.” gibi bildik önermelerin dışına pek çıkamamışlardır (Bu evrenseller de büyük ölçüde hâla Joseph H. Greenberg'in 1963'te belirlediği ve bu çalışmalar için klasik bir bilgiye dönüşmüş olan 45 dil evrenselidir (Greenberg, 1990; Özalan, 2008).).

Dil evrenselleri araştırmacıları, aslında dillerin diğer dillere kıyasla kendine özgü yanlarının (hatta zaman zaman herhangi bir dilin kendi varyantlarının) sayısının çok daha fazla sayıda olduğunu bilmelerine rağmen dil evrensellerinin peşinden koşmaya devam ediyorlar ve koşu yolunda sık sık ve kaçınılmaz olarak tipologlarla karşılaşılıyorlar. Tam bu noktada bugün dünyada sürdürülen 4 büyük projeden söz etmek yerinde olacaktır:

1- LACITO: *Langues et Civilisations á Tradition Oral* ifadesinden kısaltmadır. 1976'da André-Gerges Haudricourt tarafından Fransa'da oluşturulan bir projedir ve Centre National de la Recherche Scientifique adlı kurum tarafından desteklediği için CNRS-LACITO veya LACITO-CNRS olarak da bilinmektedir. Proje çalışanları dilbilimciler ve dilbilimsel antropologlardır. Elde edilen veriler tarihsel dilbilim, toplumdilbilim, ruhdilbilim, sözlükbilim ve kültür araştırmaları bakımından analiz edilmektedir. Projenin amacı dünyadaki eksik belgelenmiş dillerin tanımını, dokümantasyonunu ve analizini yapmaktır. Şu ana kadar proje kapsamında 232 dil belgelenmiştir. 20 yıl önce dünyanın ölmekte olan dillerinin sesbilgisel olarak arşivlendiği *Pangloss Koleksiyonu* da oluşturulmaya başlanmıştır.

2- *The Universals Archive*: Almanya'da Konstanz Üniversitesi tarafından hazırlanan bir veri tabanıdır. Bu veri tabanında 2029 dilsel özelliğin dillere göre dağılımları verilmektedir.

3- *WALS*: Bu ad, *World Atlas of Language Structures* ifadesinden kısaltmadır. Türkiye'ye büyük ölçüde Nadir Engin Uzun'un tanıttığı *WALS* (2012a; 2012b), aslında ilk olarak 2005 yılında Oxford Üniversitesi'nde bir kitap ve yanısıra bir yazılımı içeren bir cd olarak piyasaya sürülmüştür. Kitabın editörleri Martin Haspelmath, Bernard Comrie, Matthew S. Dryer ve David Gil, yazılımı geliştiren de Hans-Jörg Bibiko'dur. Bu kitap ve cd, Max Planck Enstitüsü tarafından yürütülen bir projenin ilk çıktılarıdır. Max Planck Enstitüsü 2008 yılından beri bu projenin çıktılarını internet kullanıcılarının hizmetine sunmuştur. Projede, 2560 dilin gramerleri taranarak 192 yapısal özellik tespit edilmiştir. Örneğin bu projede herhangi bir dil için biricik denilebilecek herhangi bir özellik bulunmadığı, ama örneğin 112 dilde gelecek zaman çekimi olmadığı belirlenmiştir.

4- *CLICS3*: 2020'de güncellenen bir veri tabanıdır. İngilizce uzun adı *World's Largest Database of Cross-Linguistic Lexical Associations*, Türkçe uzun adı *Dünyanın En Büyük Çapraz (Karşılaştırmalı) Dilbilimsel Sözcük Birliklikleri Veri Tabanı*'dir. Almanya'da Max Planck Enstitüsü tarafından oluşturulan ve adında "sözlükbirim" ifadesi geçmesine rağmen esasında bir anlambilgisi çalışması olan bu projede 3156 dil, 2906 kavram bakımından incelenip eşleştiriliyor (Rzymiski vd., 2020). Örneğin hangi dillerde "uçan" ve "böcek" kavramları aynı sözcükle, hangi dillerde farklı sözcüklerle ifade ediliyor? Dünya dillerindeki anlamların sözcüklerindeki dağılımları nedir? Bu proje, örneğin Türkçede "iğne"yle "batan" veya "iğne"yle "diken" neden farklı sözcüklerle ifade edilir veya neden Rusçada "ahşap" ve "ağaç" kavramları için tek sözlükbirim ("dérevo") kullanılıyor, sorularına cevap bulmak için bize eşsiz veriler sunuyor.

Bu bağlamda, bir tipoloji projesi olmamakla birlikte, dünya dilleri hakkında bilgi veren ve bilgileri sürekli güncellenen *Ethnologue* adlı internet yayını da dikkate değerdir. İlk olarak 1951 yılında Richard Pittman'ın 40 dil üzerine gözlemlerini paylaştığı küçük bir kitapçık olarak basılan bu çalışma, 2009'a kadar sürekli genişletilerek basılmış, 2009'da bir internet yayını olmuştur. 22. versiyonu 2019'da hizmete sunulan ve yazık ki kullanımı ücretli hale getirilen *Ethnologue*'da bugün 7.117 dille ilgili bilgiler ve istatistikler vardır.

Elbette bu projelerin ve envanter çalışmalarının, veri tabanlarının genişliği, betimlemelerin gerçeği tam olarak yansıtıp yansıtmadığı, dünya dillerinin genetik farklılaşmalarını tatmin edici bir biçimde ortaya koyup koymadığı, çalışmaların hangi tür ve tarihli metinlere dayandığı vb. noktalarda %100 güvenilir olmayabileceğini düşünebiliriz. Ancak yine de her birinin heyecan verici çabalar olduğunu söylemek ve dil arşivlemelerinin (illaki dil ölümlerinin büyük bir hız kazandığı bu dönemde) dilciliğin ilk

koşulu olduğunun bilinciyle, her birinin ayrı ayrı hakkını teslim etmek gerekmektedir.

Bu projeler gösteriyor ki tipoloji veya dil evrenseli araştırmacısı olmak için birçok dilin temel dilbilgisi özelliklerine hâkim olmak gerekiyor ve tahmin edileceği üzere, çok dilli olmanın pek önemsenmediği ülkemizde bir çırpıda onlarca tipolog adı sayılamamaktadır. Üstelik Türkiye çok kültürlü, çok dilli bir ülke olduğu hâlde ve hâlihazırda özellikle Ortadoğu ve Afrika kökenli binlerce üniversite öğrencisini bünyesinde ağırladığı hâlde. Yani bir hazine üzerinde oturduğumuz ve başka bir hazine kendiliğinden ayağımıza geldiği hâlde.

Bununla birlikte, dünyadaki tipoloji araştırmalarında Türkçenin (Arapça gibi) çok şanslı bir konumda olduğu söylenebilir. Çünkü dünyadaki sondan eklemeli dillerin en tipîği olarak Türkçe ve bükünlü dillerin en tipîği olarak Arapça, dünya tipoloji çalışmalarında mutlaka kendilerine yer buluyor ve kendilerinden mutlaka söz ettiriyorlar. Tıpkı yeni eğilimler içinde olmasına rağmen Çincenin hâla dünyadaki tek heceli dillerin en tipîği olarak kendinden söz ettirmesi gibi. Ancak belirtildiği gibi, “Dünya tipoloji araştırmacıları içinde kaç Türk’ün adı geçiyor?” sorusuna yazık ki çok umut verici cevaplar verilemiyor.

Tipologlar dünya dillerinin sesbilgisel, biçimbilgisel, sözdizimsel ve anlambilgisel tipolojilerini ortaya çıkarmaya çalışıyorlar. Bunun için belirtildiği gibi, sosyologlarla, etnologlarla ve antropologlarla kol kola giderek birçok dili veri kaynağı olarak değerlendirmeye çalışıyorlar. Tipolojik incelemelerin ülkemizdeki en bildik ve ünlü olanı ise biçimbilgisel tipoloji incelemeleridir. Bu incelemelerin artık eskimeye başlayan ilk bulguları, Türkiye’de “tipoloji” terimi kullanılmaksızın ve hatta çoğu zaman ilgili belirlemelerin biçimbilgisel tipoloji belirlemeleri olduğunu farketmeksizin ortaöğretimde bile sıklıkla ele alınmaktadır. Bu bulgular şu soruyla ele alınmaktadır: “Dünyada kaç çeşit dil vardır?” Cevap hemen: “Tek heceli, eklemeli ve bükünlü.” biçiminde olmaktadır. Ancak dil araştırmacıları olarak elbette bu cevapla yetinmek ve böylelikle dünyadaki diğer dillerle ilgili sorumluluğumuzu yerine getirdiğimiz düşünmek doğru olmayacaktır.

Buna göre, dilbilimsel tipoloji ne yalnızca dünyadaki dillerin biçimbilgisel analizlerini yapmaktan ibarettir ne de biçimbilgisel tipoloji analizleri dilleri “tek heceli”, “eklemeli” ve “bükünlü” biçiminde sınıflandırmaktan ibarettir. Yine belirtildiği gibi, tipologlar dilleri sesbilgisel, sözdizimsel ve anlambilgisel bakımlardan da sınıflıyorlar. Ayrıca günümüzde biçimbilgisel analizlerde artık “analitik”, “sentetik”, “birleştiren (kaynaştıran)” diller gibi kategorilendirmeler de vardır. Bu anlamda Türkçe yalnız eklemeli değil aynı zamanda sentetik bir dildir.

Bu noktada iki konuya daha değinmek yerinde olacaktır:

1- Türkçenin genel tipolojik özellikleri nelerdir?

2- Türkçenin veya başka herhangi bir dünya dilinin tipolojik özellikleri değişmez midir?

İlk soruyla ilgili Lars Johanson'un belirlemeleri dikkat çekicidir. Johanson Türkçe için 46 tipolojik özellik sıralamıştır<sup>5</sup>:

- Bitişkenlik
- Sonek kullanımı
- Eklerin art arda sıralanması
- Sınırlı ve önceden kestirilebilir biçimbirim varyasyonu [biçimbirimlerin alomorf görünümleri]
- Eklerin heceliliği [her bir ekin genellikle tek heceye karşılık gelmesi]
  - Eklerde kademeli niteleme [örneğin *gözlük*'ün *göz*'le; *gözlükçü*'nün *gözlük*'le ilgili olması]
  - Bazı eklerin esnekliği [örneğin *öğrenci ve velileri* öbeğinde *+ler* ekinin aynı zamanda *öğrenci*'yle de ilişkilmesi]
  - Enklitik edatlar [*da / de* gibi]
  - Biçimbilgisel olarak tam olarak ayrılmamış sıfat kategorisi [sıfatların isimlerden yalnızca sözdizimsel olarak ayrılması]
  - Yalın durumun eksizliği
  - Karşılaştırma kalıbı [Johanson'un Türkçe için belirlediği *karşılaştırılan + ayrılma durum eki + karşılaştırılan* karşılaştırma tipolojisi tartışmaya açıktır.]
  - İsimlerde birleşiklik [*çamaşır dolabı, kalem kutusu* gibi]
  - Belirtili isim tamlaması
  - Sıfat tamlamalarında uyum işaretinin olmaması [sıfatlarla isimlerin durum, cinsiyet ve sayı bakımından uyumlu olmaması]

<sup>5</sup> Her bir tipolojik özellik ile ilgili olarak, okuyucunun işini kolaylaştırması bakımından köşeli araç içinde verilen bilgiler ve sıralanan örnekler tarafımıza aittir.

- Temel sayılardan sonra teklik [*beş kitaplar*, değil *beş kitap* kullanımı. Ancak Osmanlı döneminde bu duruma aykırı kullanımlar da olduğu gözden uzak tutulmamalıdır.]

- Sözdiziminde sola dallanma

- Cümle kurucularının nitelenmesinde kademelik [*Akşam yediğim yemek beni rahatsız etti.* cümlesinde yemek akşam yendiği gibi, muhtemelen rahatsız olma durumu da akşam olmuştur.]

- Bağlı cümle yapısı [Yan cümlelerin *bitimsiz yüklemleştirici* eklerle (fiilimsilerle) kurulması, bu fiilimsilerin bazan kişi işareti bulundurması veya bazen bulundurmaması gibi]

- Bazı bağlaçların bitişmemesi [Burada *bitişmek*, bağlacın, yan cümle kuruluşu ve yan cümlenin ana cümleye katılışı konusunda başat kurucu rol üstlenmesi anlamında düşünülmüş gibi görünmektedir. Türkçede öteden beri bu tür bağlaçların sayısı azdır. Ayrıca örneğin şartlı yan cümledeki *eger*, *şayet* cümle başı bağlaçları gerçekte kullanılmayabilirler de.]

- *De-* fiilinin zarf-fiil biçimlerinin [doğrudan] alıntı edatları ve amaç bildiren bağımlılaştırıcılar olarak kullanılması [*“Başaracağım” diye kendini teselli etti veya Çok para kazansın diye gibi.*]

- Sonçekim edatı kullanımı [Bu durum Türkçenin ÖNY dili olması ve sola dallanmasıyla da uyumludur.]

- Tamlayan durumunda özne [İsim-fiil ve sıfat-fiillerle kurulan bazı yan cümlelerde öznenin tamlayan durumunda olması: *Ali'nin gelmesi, evin yandığını gibi.*]

- Durum eklerinde çok işlevlilik [Örneğin +da eki *yolda* kullanımında “üzerinde”, *evde* kullanımında “içinde” anlamı katar.]

- İyelik anlatan yüklemlemeler [Örneğin “sahip ol-” anlamına gelen İngilizce *have* ve Almanca *haben* fiiliyle yapılan cümleler Türkçede *var* ismiyle yapılır.]

- Karmaşık fiil sistemi

- Dolaylılık biçimbirimleri [Örneğin *Ali gelmiş.* cümlesi söylenti, dolaylı öğrenme, dolaylı deneyim, sonuç çıkarma, var sayma vb. kiplik anlamları verebilir.]

- Ekleşik fiiller [*yazıp dur-* yapısındaki *dur-*, *geliver-* yapısındaki *ver-* gibi.]

- Anaför kullanımında sınırlılık [*Ali kendisinin eve vardığını haber verdi. yerine Ali eve vardığını haber verdi. gibi veya Türkçe fiil çekimlerinde işaretsizliğin 3. tekil kişiyi işaret etmesi gibi.*]

- Soru eki [Türkçede cevabı *evet / hayır* olan cümlelerde, cümledeki yargının bütünü cümlenin sonuna soru eki getirilerek sorulur; cümledeki her bir sözcük ise kendi sonuna soru eki alır.]

- Cinsiyetin olmaması [Johanson'un burada kastettiği biçimbilgisel cinsiyet kategorisi olmalıdır. Nitekim birçok dil gibi Türkçede de biyolojik canlılarla ilgili cinsiyet, yani gerçek cinsiyet ayrımı vardır: *tavuk-horoz, kadın-erkek* gibi.]

- Artikel [tanımlık] kullanılmaması [Johanson'un kastettiği bağımsız bir biçimbirim olarak belirlilik işaretleyicisinin olmaması olmalıdır. Nitekim, kendisinin bundan sonraki 2 maddede sıraladığı gibi, eklemeli bir dil olarak Türkçe, belirtme durum ekiyle ve tamlayan durum ekiyle isimleri belirli kılabilmektedir. Ayrıca iyelik eki de iyelik işlevi dışında belirli kılma işlevine sahiptir.]

- Belirtmenin belirtme durumuyla sağlanması
- Belirtmenin ilgi durumuyla sağlanması
- Ettirgen çatı yapılanmasında yönelme durumunun kullanılması [*Mektubu Ali'ye yazdırdım. gibi.*]

- Tekrardan oluşan bileşikler [*kitap mitap* gibi.]
- İkilemeyle pekiştirme [*kara kapkara* gibi.]
- Tipik ünlüler [*ö, ü* ünlüleri ve kısmen de *ı* ünlüsü]
- Tek ünlülere eğilim [diftonglardan kaçınma]
- Kısa ünlüler [Uzun ünlüler, çoğu Türk dili için tipik değildir.]

- Tipik olmayan sesbirimler [Sızıcı ünsüzler, gırtlak ünsüzleri ve geniz ünsüzleri az sayıdadır ve bunlar Türkçe için tipik değildir.]

- Sözcük başı sesbirimlerde sınırlılık [Türkçedeki her ünsüzle sözcük başlamaz.]

- Ön-art ayrımı [Sesbirimlerin büyük çoğunluğu ön-art karşıtlarıyla bulunur.]

- Ses uyumu [Dil uyumu ve dudak uyumu güçlüdür.]
- Bazı ünsüz öbeklerinden kaçınma [Sözcük sonlarında ve hece sonlarında bulunabilen çift ünsüzlerde sınırlılık vardır, hatta bundan kaçınma söz konusudur. Arapça *zıkr*, Türkiye Türkçesinde *zikir*; Türkiye Türkçesinde *borç*, Kazan Tatarcasında *burıç* gibi.]
- Ünsüz benzeşmesi [Türkiye Türkçesinde *Soğdca* ve *Arapça*, Kırgızca *kitepter* “kitaplar” ve *Kırgızdar* “Kırgızlar” gibi.]
- Son seste ötümlülüğün azalması (Johanson, 2007: 38-47).

“Türkçenin veya başka herhangi bir dünya dilinin tipolojik özellikleri değişmez midir?” biçimindeki ikinci soruya ise şöyle cevap verilebilir: “Diller temel tipolojik özellikleri bakımından dirençli olsalarda gerçekte dillerde *değişmez* hiçbir düzlem yoktur.” Bugün örneğin Ermenice ve Farsça temsilcisi oldukları Hint-Avrupa dil ailesi için *atipik* dillerdir. Birçok araştırmacı gibi Lars Johanson da bunu Türkçenin etkisiyle açıklıyor (2007: 75-76). Ama etkiler çoğu zaman karşılıklı olmaktadır. Her dil gibi Türkçe de çeşitli diliçi veya çeşitli dildışı nedenlerle, her düzlemdeki *tipik* özelliklerini değiştirebilir, bunlardan vazgeçebilir. Bugün Türkçe büyük ölçüde yukarıda sıralanan *tipik* özelliklerini sürdürse de sesbilgisinden sözdizimine yeni eğilimler gösterdiği kabul edilmelidir. Bununla ilgili birkaç gözlem paylaşılabilir:

1- Türkçe sıfatlarda dereceleme için ne zamandan beri kendisi için tipik olan sonek (+*rak* / +*rek* ekini) kullanmayı bırakıp bükünlü analitik diller gibi sıfatın başına *daha* zarfını getirmeye başlamıştır? *Yigrek* ve *ufarak* ne zaman ve neden *daha yeğ'* e ve *daha ufak'* a dönüşmüştür? Türkçenin bir kategoriye artık biçimbilgisel bir olanakla değil *daha* zarfı kullanmak gibi sözdizimsel bir olanakla işaretlemesi neyle ve nasıl açıklanabilir?

2- Türkçe için durum kategorisinin işaretlenmesi için durum eklerinin kullanılması tipik, edatların kullanılması atipik bir tercihtir. Baş öge düzeni konusunda uyumlu olmak (yani prepozisyon değil postpozisyon kullanmak) koşuluyla, Türkçe de durumu zaman zaman edatlarla ifade edebilmektedir:

*Sana aldım. – Senin için aldım.*

*Çocukça davrandı.- Çocuk gibi davrandı. gibi.*

Peki bugün Türkiye Türkçesinin araç durum eki, yön gösterme eki gibi bazı durum eklerinden büyük ölçüde vaz geçip onların yerine *ile*, *doğru* edatlarını kullanmasının nedeni nedir? Türkçenin bu davranış değişikliğinde en eskiden beri Hint-Avrupa dilleriyle yoğun bir temas içinde



olması etkili olmuş mudur (Türkçede sözdizimsel durum çekimi için bk. Öner, 1999)?

3- Türkçe için sondan eklemelilik tipik bir durumdur. Peki bu onun belirsiz ve büyük bir olasılıkla görece uzun bir zaman sonra bazı sıfatları görevselleştirip onları ekletmeyeceğinin garantisi olabilir mi? Neden Türk Dil Kurumu'nun bütün yönlendirmelerine rağmen bugün *ön*, *öz*, *baş* vb. sözlerle kurulmuş sıfat tamlamalarını bitişik yazma eğilimindeyiz: *özçekim*, *özgeçmiş*, *özeleştir*, *önsöz*, *önsezi*, *önyargı*, *başöğretmen*, *başhekim*, *başkomutan* vb. (bkz. Balcı-Kanatlı, 2000)

4- Aşağıdaki cümle tipleri Türkçe için tipik midir:

*Emin ol, gelir.*

*Bilmem gelir mi?*

*Sanmam gelsin.*

*İster misin, sınavdan 100 alsın?!*

*İstemem gelsin.*

*Ne istiyorsun söyleyeyim?*

*Ne diyorsun bu işe?*

*Görmüyor musun yorgunum.*

Bunlar iç dinamiklerle gelişen yapılar gibi görünüyorlar ve “basit devrik yapılar” ve “birleşik devrik yapılar” olarak sınıflanabilirler. Basit devrik yapılarda basit cümlelerin yüklemi başa çekilirken, birleşik devrik cümlelerde baş öge durumundaki ana cümle yüklemi başa çekilmektedir. Burada özellikle birleşik devrik yapılar yalnızca bir devirme işleminin mi yoksa tipolojik yeni eğilimlerin mi verileridir, yoksa yalnızca ikincisinin mi?

Bir de büyük ölçüde çeviri gibi görünen kullanımlar var:

*Umarım gelir.*

*Sanırım / Santıyorum / Zannederim / Zannediyorum gelmeyecek.*  
gibi.

Bunlar ilk bakışta Fransızca veya İngilizce çeviriler gibi görünüyor. Acaba bu tür cümleler Türkiye Türkçesinde ne zamandan beri görülüyor? Eğer Fransızca ise Türkçedeki ilk örneklerini 19. yüzyılda yani Tanzimat döneminde görmemiz gerekiyor. Acaba öncesinde durum neydi? Bunları elbette, kökleri en eski Türk dilleri-Fars dilleri ilişkilerine (Eski Uygurcaya) dayanan, ancak Osmanlı Türkçesi dönemindeki yoğun Türkçe-

Farsça ilişkileriyle güçlenen *ki* bağlaçlı birleşik cümlelerle açıklamak ve bu tür cümlelerdeki *ki* bağlacının eksiltilmesi olarak görmek mümkündür. Ancak, bu durumda da akla şu soru gelmektedir: Türkiye Türkçesi bu *ki*'leri neden bu denli eksiltme eğilimi göstermektedir veya *ki*'lerin bu denli eksiltmesini tetikleyen şey nedir?

5- Şartlı yan cümlelerin şart eksiz ve *eger*, *şayet* cümle başı edatlarıyla veya *-dığına göre* anlamlı yan cümlelerin Arapça *mâdâm* + Farsça *ki* ile kurulması Farsçanın ve Arapçanın Türkçe sözdizimine tipolojik etkileri olarak değerlendirilebilir mi:

*Eger bu şartı yərinə yetirəbildin, biz sənə qonaxlıx verəcəyik; yox yərinə yetirəbilmədin, sən bizə qonaxlıx verməlisən.* “Bu şartı yerine getirebilirsen biz sana ziyafet vereceğiz, yok yerine getiremezsen sen bize ziyafet vereceksin.” (Bir Azerice Nasrettin Hoca fıkrasından).

*Madem ki geldin o halde konuşalım.* “Geldiğine göre konuşalım.” gibi.

6- Türkçenin öbek yapı bakımından tipik özelliği baş ögeyi sona yerleştirmektir. Bu değişkenlerin birbirine denk olmadığı isim ve sıfat tamlamaları gibi kapalı söz öbekleri için de edat öbeği ve fiilimsi öbekleri gibi açık söz öbekleri için de böyledir. Tamlama türü öbeklerden isim tamlamasında tamlanan değişkeninin iyelik takısını alması bu öbeğin bir diğer tipik özelliği, Türkçe belgesel olarak izlenebilen ilk dönemlerinden bu yana takısızlığı da tipik hâlde getirme eğilimi göstermiştir: *Türk budun*, *Seyhan Otel*, *Adana kebab*, *Duygu Cafe*, *tavuk çorba*, *çocuk giyim* gibi. Ancak tamlananın takısız olması yanında baş öge olarak öbeğin başına yerleştirilmesi, bir başka yabancı bir etkinin de içselleşmeye başladığı anlamına gelmez mi? Aksi hâlde *İstanbul Kanalı* demek yerine *Kanal İstanbul* demeyi, *Seyhan Oteli* yerine (veya belki en azından *Seyhan Otel* yerine) *Otel Seyhan* demeyi, *İstanbul Menkul Kıymetler Borsası*'nı *Borsa İstanbul (BİST)* olarak değiştirmeyi, *15 Numara* yerine *Numara 15* veya *No 15* demeyi, *3. Cilt* yerine *Cilt 3*, *Birdal Eczanesi* yerine *Eczane Birdal* demeyi veya *TV8*'i, *Kanal D*'yi, *Haber Türk*'ü öbek görünümleri bakımından nasıl açıklayabiliriz?

## Sonuç

Dünyadaki bilgisayar destekli ve büyük çaplı tipoloji ve dil evrenselleri çalışmaları, dil akademisyenlerinin dil bilgisini yaratma, kullanma ve betimleme biçimleri konusunda durup uzun uzun düşünmelerini gerektiriyor. Dünya dilleri için bilgisayarlı dilbilim yöntemleriyle ve istatistiksel olarak analiz edilebilen veri gün geçtikçe artıp büyüyor. Her doğal insan dili gibi bize “eşsiz” görünen, duygusal bağlarla bağlandığımız, kendimizi kullanırken veya betimlerken güvende hissettiğimiz Türkçe acaba dünya

dilleri içinde nasıl bir yer kaplıyor, sandığımız kadar “eşsiz” ve “benzersiz” mi yoksa dünya dilleriyle birçok tipolojik özelliği mi paylaşıyor? N. E. Uzun, Türkçenin “(...) hiçbir özelliği onu, dünya dilleri arasında sıradışı veya marjinal bir dil olarak öne çıkarmamaktadır.” diyor (2012b, s. 132). Şu durumda herhangi bir dilin dünya dilleri içindeki yerini betimlerken daha gerçekçi olabilmek için dünya dilleri üzerine yapılan çalışmaların farkında olmak ve yukarıda belirtilen veriyi kullanabilmek gerekiyor. Bilgisayarlı dilbilim, derlem dilbilim ve istatistiksel dilbilim çalışmalarına bir de yapay zekâ çalışmalarını ekleyelim: Acaba bir gün aynı anda onlarca dili konuşabilen, konuştuğu bu dillerle ilgili dilbilgisi betimlemeleri yapabilen, diliçi veya diller arası çeviri yapabilen yapay zekâ olacak mı, olacaksa bu durum karşısında biz şimdiki dilcilerin bir B planı var mı ve olması mümkün gibi görünen bu şeylere hazır mıyız? Bütün bu sorulara cevap bulabilmek için biz dil araştırmacılarının kendi güvenli alanlarımızdan çıkmamız, giderek küçülen yerkürede neler olup bittiğine daha fazla odaklanmamızı gerekiyor. Bütün bu süreçte Türkçenin, diğer birçok dil gibi, her düzlemdeki tipolojik görünümü bakımından da dinamik bir yapıda olduğunu, yeni eğilimler geliştirebileceğini kabul etmek gerekmektedir. Türkler hemen hemen hiçbir zaman dışa kapalı, yalıtılmış (izole) bir yaşam sürmediklerine göre dillerinin de durağan bir görünümde kalmasını beklemek doğru olmayacaktır. Değişimler dil araştırmacısına ilk aşamada en basitinden *anlatım bozukluğu*, *yazım (imla) hatası*, *dil yanlışsı*, *bozulma*, *yozlaşma* vb. gibi gelebilir ve değişimlere doğal olarak ilk aşamada direnç gösterilecektir. Ama bu belki de Türkçenin geleceğe uzanması için yeni koşullara ayak uydurması, belki yeni gereksinimlere göre “gömlek değiştirilmesi” olarak bile yorumlanabilir. Belki Latince gibi köklü bir bilim ve sanat dilinin bugün neredeyse ölü diller içinde sayılmasının nedeni, mümkün yapılarında ısrarcı kalması, yeni mümkün yapılara direnmesi, kısacası gömleğini değiştirememesidir.

## KAYNAKLAR

### Basılı Kaynaklar

- BALCI, Tahir - KANATLI, Faik (2000), “Türkçenin Gelişme Eğilimleri: Önekimsilerle Eylem Türetimi”, *Dil Dergisi*, S. 94, s. 65-74.
- BRADSHAW, Joel – CZOBAR, Francisc (Çev. ve Yay.) (2005), *Otto Dempwolff’s Grammar of the Jabem Language in New Guinea*, Hawai Üniversitesi Yay., Honolulu.
- BRETON, Roland (2017), *Dünya Dilleri Atlası*, Çev.: Orçun Türkay, NTV Yay., İstanbul.

- CHUMAKINA, Marina – CORBETT, Greville G. – BROWN, Dunstan (2008), *Archi Language Tutorial (The Annual Meeting of the Linguistics Association of Great Britain (10-13 Eylül 2008))*, Colchester, Essex Üniversitesi Yay., İngiltere.
- COMRIE, Bernard (2005), *Dil Evrensellikleri ve Dilbilim Tipolojisi*, Çev.: İsmail Ulutaş, Hece Yay., Ankara.
- DALBY, David (2000), *The Linguasphere Register of the World's Languages and Speech Communities 1-2* Hebron, Linguasphere Yay., Galler.
- GREENBERG, Joseph H. (1990), "Some Universals of Grammar with Particular Reference to the Order of Meaningful Elements", *On Language (Selected Writings of Joseph H. Greenberg)* Yay.: Keith Denning- Suzanne Kemmer, Stanford Üniversitesi Yay., California, s. 40-70.
- JANSEN, Tore (2016), *Dillerin Tarihi*, Çev.: Mehmet Doğan, Boğaziçi Yay. İstanbul.
- JOHANSON, Lars (2007), *Türkçe Dil İlişkilerinde Yapısal Etkenler*, Çev.: Nurettin Demir, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara.
- ÖNER, Mustafa (1999), "Türkçede edatlı (sentaktik) isim çekimi", *Türk Dili*, S. 565, s. 10-18.
- ÖZALAN, Uluhan (Çev.) (2008), "Joseph H. Greenberg- Anlamlı Dil Unsurlarının Diziminde Görülen Bazı Evrensel Dilbilgisi Kuralları", *Dil Araştırmaları Dergisi*, S. 3, s. 63-86. (İngilizce orijinal metnin bulunduğu kitap: *Universals of Language*, MIT Yay., Londra 1963, s. 73-113).
- RZYMSKÍ, C.-TRESOLDÍ, T.-GREEHÍLL, S. J. vd. (2020), "Cross-Linguistic Colexifications, Reproducible Analysis of Cross-Linguistic Polysemies", (Türkçe adıyla: "Dilbilimsel Ortaklaşmalar Veritabanı, Dilbilimsel Polisemilerin Tekrarlanabilir Analizi"), *Scientific Data*, S. 7.
- UZUN, Nadir Engin (2012a), "WALLS Yapabilir miyiz?", 26. *Ulusal Dilbilim Kurultayı Bildirileri (24-26 Mayıs 2012)*, Yay. Haz.: N. Baykal- K. Büyükkaracı-G. Ulusoy, Süleyman Demirel Üniversitesi Yay., Isparta.
- UZUN, Nadir Engin (2012b), "Türkçenin Dünya Dilleri Arasındaki Yeri Üzerine", *Ankara Üniversitesi Türkoloji Dergisi*, S. 19 / 2, s. 115-134.
- YILMAZ, Emine (2016), "Türkçenin Tipolojisi", *Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğretimi, Kuramlar, Yöntemler, Beceriler, Uygulamalar*,

Yay. Haz.: Faruk Yıldırım-Burak Tüfekçioğlu, Pegem Akademi Yay., Ankara, s. 1-15.

### **Elektronik Kaynaklar**

*Ethnologue*, (bugün dünyadaki dillerin sayısı ile ilgili olarak), [www.ethnologue.com](http://www.ethnologue.com) (Erişim tarihi: 18.10.2020).

*UNESCO, Intangible Cultural Heritage*, (Silbo Gomero ışlık diliyle ilgili olarak), [www.ich.unesco.org](http://www.ich.unesco.org) (Erişim tarihi: 20.11.2020).

*Wikipedia*, (Wolof diliyle ilgili olarak), [www.tr.qaz.wiki](http://www.tr.qaz.wiki) (Erişim tarihi: 18.11.2020).



## BİR MÜZE ROMAN OLARAK MÜCELLÂ

**Öz:** İlk anlatılardan bugüne edebi eserlerde gerçeklik izlenimini desteklediği düşünülen teferruat artmaya devam eder. Nazan Bekiroğlu da *Mücellâ*'da Trabzon'u, kendine has kültürel yorumu olan bir şehir olarak anlatırken pek çok ayrıntıya yer verir. Ağırlıklı olarak kadın kültürüne ait bu eşya ve uygulamalar, Mücellâ'ya bir tür "müze roman" havası verir. Nitel araştırma kapsamında, betimsel veri analizi yöntemi kullanılan bu çalışmada amaç; folklorik ayrıntıların Nazan Bekiroğlu'nun *Mücellâ* romanına nasıl yansıtıldığını tespit etmek ve bu malzemenin eserin özünü oluşturan kahramanın anlaşılması dışında bir işlevi olup olmadığını yorumlamaktır. Eserde eşyalara kullanılan değeri dışında anlam atfedilir. Karakterlerle bütünleşen bu eşya anlatımlarının fetişizm kapsamı dışında ele alınıp alınamayacağı da çalışmada sorgulanmıştır. Romanda eşyalar ve ritüellerin takdim biçimi müzelerin derleme, biriktirme, anlamlandırma sergileme süreçlerini çağırıştırır. Buradan hareketle bu eser için "müze roman" benzetmesinin kullanılıp kullanılmayacağı temel problem olarak ele alınmıştır. Romanın ironisi, başkahraman Mücellâ'nın özene bezene hazırladığı görkemli çeyizini bu konuda dikkati/hassasiyeti olmayanların kullanması veya heba etmesidir. Bu şehir kültürü adına metaforik bir temsil olarak da kabul edilebilir mi; heba edilen çeyiz, Trabzon kadın kültürü müdür, sorusu da araştırma sonucunda tartışmaya açılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Müze, Miras, Kültür, Kadın, Roman.

### *Mücellâ* As a Museum Novel

**Abstract:** From the very early narrations till today, details that are thought to support the impression of reality continue to increase. Nazan Bekiroğlu also includes many details in Mucella while depicting Trabzon as a city with its own cultural interpretation. These objects and rituals which predominantly belong to women's culture give the novel a kind of "museum novel" atmosphere. The aim of this study, in which descriptive data analysis method is used within the scope of qualitative research, is to determine how the folkloric details are reflected in Nazan Bekiroğlu's novel Mucella and to interpret whether this material has a function other than understanding the hero who constitutes the essence of the work. In the work, the objects are attributed to a meaning different from their value of use. Whether these depictions of objects integrated with the characters can be considered outside the scope of fetishism or not has also been questioned in the study. The presentation of the objects and rituals in the novel evokes the process of collecting, storing, interpreting and exhibiting of museums. From this point of view, whether the analogy of "museum novel" can be used for this work or not is considered as the main problem. The irony of the novel is that those who are not attentive/ sensitive to this issue use or waste the magnificent dowry the protagonist Mucella prepared meticulously. Whether this can be regarded as a metaphorical representation in the name of city culture and whether the wasted dowry is Trabzon women's culture have been opened up for discussion as a result of the research.

**Keywords:** Museum, Heritage, Culture, Woman, Novel.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI  
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH  
49. SAYI / VOLUME  
2021-BAHAR / SPRING

**Sorumlu Yazar**  
**Corresponding Author**

Doç. Dr.  
Ümmühan TOPÇU

Başkent Üni.  
Eğitim Fak.  
Türkçe ve Sosyal Bil. Eğt. Böl.

ubtopcu@baskent.edu.tr

ORCID: 0000-0003-1509-8448

**Gönderim Tarihi**

**Recieved**  
07.01.2021

**Kabul Tarihi**

**Accepted**  
16.05.2021

**Atf**

**Citation**

TOPÇU, Ümmühan (2021), "Bir Müze Roman Olarak Mücellâ", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (49) 135-150.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

## Giriş

Başlangıcından itibaren her roman arka planında bütünlüklü bir dünya tasarımı sunar. Klasik anlatımlarda olay önemlidir. Modern eserler insanın toplum içerisinde birey olarak varlığını, yabancılığını /toplumla veya diğer bireylerle çatışarak kendini var etme mücadelesini anlatırken postmodern eserler toplumsal olanla insani olanı bir arada; çelişen, çatışan boyun eğen yönleriyle aktarır. Postmodern yaklaşımlar, ayrıca “ortak insan”, “ortalama bir toplumsal yapı” yerine farklılaşan yönleriyle insan ve toplumu yansıtmaya; aynı zamanda gerçekliği/gerçekçiliği de yeniden yorumlamak iddiasını gündeme getirir. Değişmeyen tek şey insanın, bu tasarımların temel malzemesi olmasıdır. Ancak her bir insan beraberinde ilişkiler ağını ve kendi tasarladığı/ veya onu etkileyen tasarımları da sanat eserine taşır.

İlk anlatılardan bugüne eserlerdeki teferruat, bilincin güzergâhına göre artmaya devam eder. Bu noktada gerçekçi eserlerin özellikle zikredilmesi gerekir; onlar sayesinde objelerin kendi gerçeklikleri öne çıkmaya başlamış, giderek görme biçimlerinin de çevre ve eşyaya anlam kazandırdığı fark edilmiştir. Sonrasında her sanat anlayışının bu malzemeye ayrı bir bakış getirdiği de malumdur. Bu araştırma ekseninde zikredilmesi gerekenlerden biri de postmodernizmin bakışlarını yerel farklılıklara ve onların bütüne kattığı yoruma odaklarken beraberinde rengârenk bir malzeme arşivi de getirmesidir. Yerel farklılık ve renkler; taşra, yaşattığı ve unutmaya başladığı değerleriyle bu akımda mercek altına alınır. Sanat dünyasında bu rüzgâr eserlerken felsefi anlamda postmodern sayılamayacak pek çok eser de bundan etkilenir. Bu, maksimalist bir eğilimin edebiyat dünyasında farklı estetik ve ideolojik yaklaşımlara eklenmesi şeklinde yorumlanabilir.

Nazan Bekiroğlu ilk eserlerinden itibaren roman ve hikâyeleriyle kültürel birikimden beslenen, onu yorumlayan, yazarlardan biridir. Sanatçıların kendine has bir kulvar oluşturma iddiasında Bekiroğlu; geçmiş, bugünü anlamlandırmada etkin bir araç olarak kullanmayı tercih etmiş görünür. Bütün eserlerini kuşatan bu hissiyat, *Nar Ağacı* ve *Mücellâ*'da Trabzon şehir kültürüne odaklanır. Romanlarının ana malzemesi insan ve onun hayatındaki kırılmalar olmasına rağmen bu iki roman; Trabzon'u bir şehir, kendine has kültürel malzemeyi nesilden nesle yaşatan bir muhit olarak tescil etme gibi bir misyonu da üstlenmiş gibidir. *Nar Ağacı* “muhacirlik yılları”nı yaşayan insanların etrafında şehri mekân olarak algılamaya odaklanmışken *Mücellâ*'da ayrıntıcı bir kadın dikkati, günlük hayatın fark edilmeyen yönlerine çevrilir. Kadın penceresinden eşya ve hayata dair ay-



rıntılar, romana başka bir dünya, bir tür “müze roman” havası verir. Romanda ikili bir yapı; bir yanda bir hikâye ve kadın hikâyesi aktarılırken diğer tarafta bir kültür envanteri (dökümü) gözlenir.

Yazarın sözü edilen her iki romanında da bir çocuk/ genç gözünden yaşananlar hatırlanır, özlenir, yâd edilir; anlamlandırılır. Özlenen; kimliği, kültürü olan bir şehirdir. Bu türden bir hatırlatma, yaşatma misyonu kimindir, sorusu sorulduğunda ilk akla müzeciler, halkbilimciler, etnologlar gelir; ancak sadece ihtisas alanlarına bırakılan her şey günlük hayattan, insanın hafızasından çekilip gider. Bu anlamda “taşra”da bir şehrin, içinde yaşayanların bile unutmaya başladığı birikimi edebi esere taşımak, bilinçli bir tercih olmalıdır.

Aslında hayatın hiçbir alanında olay ve olgular birbirinden bağımsız düşünülemez. Sanatkâr, bazen toplumda beliren yönelimleri izler; bazen de topluma öncülük eder. Kendi cephesinde halkbilimi çalışmaları, dünyada ve Türkiye’de bir envanter (döküm) çıkartmaya diğer yanda tehdit altındaki değerleri yaşatmaya dair farklı projelerle yönelmiş görülmektedir. Öte yanda hem halkbiliminin hem de ondan çok da uzağa konumlandırılmayacak sözlü tarih araştırmalarının son dönem maksimalist sanat eserlerine malzeme sağladığı söylenebilir. Bütün bu söylenenlerin kesiştiği nokta neresidir? Cengiz Dağcı’nın *Bir ulusun tarihini tarihçileri değil, o ulusun ressamları, yazarları, bestekârları, mimarları yazar.* (1998: 254) sözü sadece Kırım gerçeğini dünyaya anlatmaya çalışan bir yazarın bakışını değil bir estetik ve sosyal tercihi de ifade eder. Buradan anlaşılan “tekrar öğretir” ilkesidir; farklı sanat dallarında yorumlanan kültürel malzeme, umulmadık bir yerde yeniden belirirken her insanda yeni anlamlar kazanarak yaşar. Sanat eserlerinin hiçbirinin önceliği bu olmamasına rağmen her eser ortak kültürel hafızada canlandırıcı işlev üstlenir.

Nitel araştırma kapsamında, betimsel veri analizi yöntemi kullanılan bu çalışmada; Trabzon’da kadın kültürüne yansıyan gündelik pratik ve folklorik ayrıntıların *Mücellâ* romanına nasıl yansıtıldığı tespit edilecek ve bu ayrıntıların tercih sebepleri anlaşılmasına çalışılacaktır.

*Mücellâ* romanı ana hatlarıyla şöyle özetlenebilir: Neyyire Hanım, eşini kaybettiğinde kızı ve oğluyla baş başa kalmıştır; ancak oğlundan ziyade kızı Mücellâ’nın sorumluluğunun ağırlığı altındadır. Doğal olarak onu yetiştirmek için kadın dünyasının kabullerinden yararlanır. Kızı Mücellâ’nın hayatı kendi evinin penceresinden seyretmesi; kırılan dökülen, hayatlara tanıklığıdır.

Romanda anlatıldığı şekliyle Mücellâ, annesi ölene kadar, sorgulayan, arayan, isteyen bir özne değil; kabul eden, razı olan, yücelten, hep hizmet eden bir nesnedir. Annesi tarafından biçimlendirilir; ama admin

Neyyire veya Mücellâ olması çok da önemli değildir; Neyyire de “annesinden gördüğünü işler” ve Mücellâ annesi öldüğünde bayrağı onun bıraktığı yerden devralır. Mücellâ şahsında aktarılan, kadere, değerlere, kültüre sadakattir. Romanda bütün bunları umursamamayı, görmezden gelmeyi tercih eden kadınlar da vardır, ama kahraman, Mücellâ’dır. Yazar, onun hayattan mahrumiyetini kültürel taşıyıcılık misyonuyla telafi etmeye çalışır gibidir. Çalışmanın konusu da bu misyondur.

Roman kadın kültürünün ayrıntıya odaklanan yönünü ortaya çıkarırken Trabzon’a dair zengin bir katalog oluşturur. Eserde bir yanda insan, diğer yanda kültür vardır. Roman, o kültürel malzeme ile hayatını renklendiren Mücellâ’yla ilgilidir. Ancak Mücellâ bir “çöp kadın” değildir; dikkatleri, hassasiyetleri olan bir Trabzon kadını temsil ettiği için ortaya dökülen eşya ve uygulamalar kültürel bir derinlik kazanır. “Müze roman” kavramı da burada ortaya çıkar. Hâkim bir anlatıcı ağzından bütün bu ayrıntılar kahramanlardan birine, çoğunlukla ana kahraman Neyyire veya Mücellâ’ya atfedilerek “Duvar **ona göre** bir evin hicap perdesiydi” ... “Neyyire Hanım ... **dan oldum olası hazzetmezdi.**” türünden cümlelerle sunulur. Ancak romanın genelinde anlatıcının dikkatinin kahramanları kuşattığı söylenebilir.

Araştırmanın konusu kültürel malzemenin yoğunluğu ve kullanma biçimi olduğu için romana dair ayrıntılara yeri geldikçe değinilecektir. Ancak kültür taşıyıcılığı rolünde Bekiroğlu kadınlarının özel bir misyonu vardır.

**Kadın, kültür ve ritüeller:** Kadınların günlük hayat içerisindeki farklı sorumlulukları dolayısıyla kültürel mirasın aktarılması noktasında aktif rol üstlendiğini söyleyen Türkyılmaz’a göre,

*Sözlü kültür ürünleri, toplumsal değerler, ahlaki normlar, gelenek, görenek, örf ve âdetler, toplumsal uygulamalar, genel bir ifadeyle kültürel miras, ilk önce anne aracılığıyla yeni kuşaklara aktarılır. Bu bakımdan kadın kültürel devamlılığın bir nevi teminatı durumundadır. (2013: 91)*

Mücellâ romanında yaşını almış ve kültürel dikkatleri gelişmiş üç kadın vardır; biri Mücellâ’nın annesi Neyyire Hanım, diğeri Mutavves Hanım ve son olarak Mücellâ. Mümine de romanda adı sık zikredilen bir kadın karakterdir, ancak o, kültürel anlamda etkisizdir; romana dirliksiz kadın temsili olarak konmuştur. Neyyire, romanda yerleşik maddi ve manevi değerler sisteminin temsilcisidir. Mutavves Hanım görmüş geçirmiş, Neyyire Hanım’ın saygı duyduğu bir figürdür.

Neyyire Hanım eşini kaybettikten sonra ayakta kalmak için en iyi bildiği şekliyle hayatını düzenlemeyi tercih eder. Gelini bunu bir şekilde

sezerek direnir ve karşı çıkararak bu düzenin bir parçası olmayacağını ilan eder. Anne ve eş arasından sıyrılacak güçte olmayan Neyyire Hanım'ın oğlu Faik; eşini tercih ederek "kurtulmayı" dener, erkek egemen kültürün kadınlar vasıtasıyla inşa edildiği romanda egemen olmayan erkek olarak pasifliğine rağmen eşi gibi kart karakterler arasında yerini alır.

Neyyire Hanım gücünü toplumsal uygulamalardaki adanmışlığından alır. Bu sebeple romanda kadın kültürüne bağlı ritüeller önemli yer tutar. Gordon Marshall'a göre ritüel,

*(U)ygun zamanlarda yerine getirilen ve sembollerin de kullanılabildiği sık sık tekrarlanan bir davranış modelidir. Ritüellerin etkili olduğu başlıca toplumsal alanlardan birisi dindir, ancak ritüelin etki alanı seküler ve gündelik yaşama kadar uzanır. (akt. Murtezaoğlu, 2012: 345).*

Durkheim'e göre de ritüel anlamlı; inançları doğuran eylemlerdir, ama eylemi doğuran inançlar değildir, düşüncenin yapı taşları ortak ritüel 'çoşkusu' aracılığıyla yayılır (akt. Murtezaoğlu, 2012: 346).

Ritüellerin toplumları canlandırıcı bir işlevi vardır; toplumun bazı uygulamalarını anlamlandırır, inançları tazeler, değer yargılarını, töreleri kökleştirir. Tekrara dayalı döngüsel ritüeller, belli bir toplumsal yapının değişerek de olsa sürekliliğini sağlar. *Dini törenler, düğünler, cenazeler, kutlamalar, şenlikler, festivaller, yıl dönümleri, bayramlar vasıtasıyla ortaklık duygusunu inşa eder(r)* (Murtezaoğlu, 2012: 345). *Mücellâ*'da Neyyire Hanım'ın, onun ölümünden sonra Mücellâ'nın doğumdan ölüme uzanan günlük geleneklere sıkı sıkıya sarılmasında bu toplumsal ortaklığa dâhil olma isteği görülür. Bu gelenekler, romanda ağırlıkları nispetinde şöyle aktarılır:

**Hıdırellez** romanda renkli bir şekilde anlatılır ve dinî temelleri olması itibariyle "ritüel" kavramını da çağrıştırır.

Esere yansıyan şekliyle Hıdırellez gününün gecesinden hazırlıklar başlar; evdeki tencerelerin kapakları ve cüzdanların ağızları Hızır ile İlyas'ın eli değdiğinde bereketlensin diye açılır. Gündüz, mahallenin kadınları Telsiztepe'deki şenlik yerine gider. Dönme dolap, atlıkarınca kurulur, cambaz gelir; ip atlanır, uçurtma uçurulur... (52) Eve dönüldüğünde;

*Hıdırellez bilip kutlasalar da gül dibine dilek bırakmak, deniz kıyısına inip kumsalda isteklerin şeklini çıkarmak âdeti yoktu Neyyire Hanım'ın çevresinde. Fakat o da (...) bütün anneler gibi, bir avuç tuz karıştırdığı bir tas suyu taş teknenin olduğundan akıttı. Yetinmedi(...) bahçe toprağına bir avuç fasulye eki.// Birkaç gün sonra büyüyen fasulyenin gövdesindeki eğrilikleri atlatılmış tehlikenin heyecanı ile uzun uzun inceledi Neyyire Hanım, parmağının ucuyla Mümine hemşireye*

*gösterdi. Allah muhafaza, demek o fasulyeyi toprağa ekmese, tuzu suya karıştırıp dökmese, bütünü bu eğrilikler- vaktine saatine denk geldiyse tabii- müstakbelde doğacak bir bebeğe geçecekti. Evinde, beşikte olsun bir kız çocuğu bulunan hiçbir anne ihmal etmezdi bu yüzden Hıdırellez tuzunu, fasulyesini...(54).*

*Mücellâ'*ya müze roman özelliği kazandıran bu geleneklerin anlatım biçimidir. Neyyire Hanım'ın yapmadığı ancak toplumun farklı kesimlerinde uygulanan gelenekler ve bunlara dair kabuller de eserde anlatıcı ağzından aktarılır; böylece bu gelenek, sadece Neyyire Hanım temsilinde değil toplum genelindeki karşılığıyla esere yansıtılmış olur. Neyyire Hanım adına buradan çıkarılabilecek olan, onun geleneklerde de kendine göre bir seçme, ayıklama yaptığıdır.

Yiyecek içecek, kültürün en önemli parçalarından biridir ve çoğu geleneksel törenin kendine has yemekleri vardır. Romanın sonlarına doğru bir Hıdırellez günü Mücellâ kendisini ziyarete gelecek Pervin ve Nazlı için patates ve soğan kabuğu atılmış suda yumurta pişirir, mevsim sebzelerinden yaptığı yiyeceklerle onlara sofraya kurar (331). Yumurtanın renklendirilmesi için yapılan işlemler bugünlere hastır. Eserde farklı yerlerde mütevazı hayatların günlük ziyaretlerindeki ikramlıklar olarak anılan çay, haşlanmış patates, turşu, domates (194) fakir evlerinin vazgeçilmez yiyecekleridir.

*Mücellâ* romanında Hıdırellez'in olay akışında özel bir yeri yoktur. Şehir kültürünün ve kadın sosyalleşmesinin bir parçası olarak romanın dokusunu beslemek yanında bu anlatımlar kültürel zenginliği tespitle daha ilgili görülebilir.

Süreç eşya ve ritüelin iç içe geçtiği birbirine bağlı uygulamalardan oluşan **çeyiz kültürü**, romanda özel bir yer tutar: Öncelikle *Mücellâ* etrafında, sonra kuzeni Filiz, en son aynı kuzenin kızları vasıtasıyla bu kültür; birkaç bölümde mevzu edilir ve farklı boyutlarıyla yansıtılır. Kız istemeye gidenlerin bu işlem öncesinde güçleri nispetinde kız evine hediyeler göndermesi âdeti bunlardan biridir; ancak Filiz'i isteyen Refik Bey'in çoğu âdet gibi bunu da uygulamaması görmezden gelinir; romana göre onun mazereti, memuriyeti dolayısıyla bu şehre gelmesi, yalnız olmasıdır. Romanın sonuna doğru Mücellâ'yı istemeye gelen Özbekzade ise bir esnafıtır ve âdetlere daha hâkimdir: Kız evi için pirinç, bulgur, şeker, kuru fasulye, mercimek, makarna, un, bisküvi çantası hazırlar; ancak çantaya "acılık getirir diye" tuz ve sabun koymaz (233).

Esere göre her şeyden önce bir genç kızın kendi **çeyizini** hazırlaması önemlidir ve Mücellâ bu konuda bir usta olarak yetiştirilir. Ne var ki ona

çeyizi kendi evinde kullanmak nasip olmaz, önce annesinin telkiniyle kuzenine, sonra kendi isteğiyle göz nuru döktüğü bütün malzemeyi kuzeninin kızlarına verir, kaderine razı olduğu için bundan yüksünmez. Önemli olan kuzeninin ve yeğenlerinin toplumsal temsiline katkı sağlamak ve sürecin bir parçası olmaktır.

Gelenekler konusunda titizlenen Neyyire Hanım yeğeni Filiz'i evlendirirken kız annesinin beceriksizliğini de bahane ederek işe el atar ve burada anlaşılır ki kültürel normlara göre bir kıza çeyiz hazırlamak kadınlar için bir sosyal sorumluluktur. (*Kız tarafının payına ne düşer, hangisi oğlan tarafının vazifesidir, pirinç arasında taş arar gibi gözden geçirdi.* (108) Ele karışılacaktır, muhataplarına bakmaksızın kendilerine yakışanı yapmak annelerin görevidir. Bu görevler benzer cümlelerle bir sonraki nesle dikte edilir: *Bu küçük şehirde sınırları titizlikle çizilmiş âdetler vardı ve en fakir ailelerde bile nişan kız tarafının payına düşerdi(...) için bir adabı vardı. Ele güne rezil olmanın gereği yoktu.* (100)

Hazırlanan çeyiz; kız evden çıkmadan komşuların “görmesi” için sergilenir. El emeğiyle yapılan eşyalar önemli görülür. Genç kızın çeyiz sandığı yeterince dolu olmayınca (Romanda Filiz buna örnektir. Neyyire Hanım'ın bakışıyla fakir kızların sandığında bile onun sandığından fazlası vardır.) eş dosttan (romanda Mücellâ'nın sandığından) takviye edilir. Bu vesileyle sandıktan başlayarak bu çeyizde yer alanlar, eserde bir bir listelenir:

*Servi ağacından güve tutmaz sandık”takiler(...)para kesesi, saat kesesi, tarak kesesi, hotoz, uçkurluk, gümüş tel işlemeli hamam peştemali, üçgen baş havlusu(...)sırma saçaklı gümüş pullu peşkir, kaşık torbası, telkâri nalınlar, işlemeli gümüş hamam tası, fildişi tarak(...)antika kenarlı bohçalar (antikanın nasıl yapıldığına dair tariflerle birlikte); yatak takımları, yastık kılıfları, havlular, yorgan çarşafı, oda takımları, şerbet peşkirleri, bardak altları, sürahi ağızlıkları, sehpa örtüleri, peçeteler. Köşe kirlentleri, yer minderleri yüzleri, Kur'an kabı, enam kılıfı, şamdanlı seccadeler, seccade ayakları (...) İğne iplik, topluiğne kutusu, bakır kazan, Halep sabun, Kandiye sabunu (...) (El işlemesi örnekleri isimleriyle eserde yer alır) köşe dantelleri, iğne ardı, kasnak, gergef işleri, Türk işi, düğüm işi, firkete işi, mekik oyası, boncuk oyası, pullu oyalalar, dal oyalaları, (...) motif dantel yatak örtüleri (...)* (57).

Bazı eşyaların hazır edilme sırası bile bellidir: *Âdete göre çeyize girecek yorganlar nişandan sonra diktirilirdi*; dört yorgan ikisi özel günler (lohusalık, gelin yatağı için) özel desenlerle dikilmiş satenden, diğerleri “gündelik”tir (58). Romanda bütün bunların âdete göre uygulanmasından

Neyyire Hanım, onun ölümünden sonra da Mücellâ sorumludur. Bu sorumluluğu kendileri hissetmiş ve çevresindekilere onlar hissettirmiştir. Yoksa zaman değişmiş bunlara bakan neredeyse kalmamıştır. *Bunları ke-sip biçmek, çerçevelettirerek pano hâlinde salon duvarına asmak şimdilerde modaydı.* (227).

**Ağırlık dizmek(s.110)**, düğün hazırlıklarının önemli bir parçasıdır ve bu süreçte erkek tarafı kendi “gücünü” gösterir: Evlilik öncesi evleneceklerin giysi alışverişi olarak özetlenebilecek bu geleneği de anlatıcı listeleterek ifade ederken araya geleneğin belirlediği normları yerleştirir:

*Kızın ve oğlanın ailesi, kuzenler ve çocuklar dahil, mağazalara doluşur, mantoluk, elbiselik, gecelik, sabahlık için kumaş kestirilir, yine cümbür cemaat gidilen terzide modeller beğenilir, ölçü verilir; kunduracıda gelinin ayağının şekli bir kartonun üzerine çıkartılarak terlik pa-buç ismarlanır, kolonyacıdan altın damlası alınır. En önemlisi, alışveriş boyunca gelin susar, öne çıkmaz, fikir beyan etmezdi. Kendisine bir şey sorulduğunda meselâ sarıdan nefret ettiğini söylemezdi, ‘Siz bilirsiniz.’ diyerek boynunu büker, ömrü boyunca görüp göreceği gardırobun seçimini içi gitse de büyüklere bırakır, saygıda kusur etmezdi.* (109).

Burada anlatılan toplumsal kabullere girmiş Neyyire Hanım’ın olmasını istediği şekilde bir “ağır başlılık”tır. Oysa Filiz, bu kuralları duymamış gibi süreçte kendi istediklerini, istemediklerini herkese söyler. Bu eserde Filiz’in değil onu yetiştiremeyen annenin kabahati olarak görülür ve aileyi temsilen Neyyire olabildiğince bunu örtmeye çalışır.

**“Gelin hamamı”**, birçok eşyanın da sürece dâhil edildiği zengin bir költürdür. Bu, temizlik anlayışının ötesinde kadın sosyalleşmesinin önemli araçlarından biridir. Türklerin Orta Asya’dan getirdikleri banyo költürü ile Anadolu’daki hamam költürünün benzerlik göstermesi, temizliğin İslamiyet’te çok önemli bir yer tutması, hamam költürünün gelişmesinde etkili olur (Özgen, 2016: 116-117). *Mücellâ* romanında gelin hamamı da yerini alır. Her ne kadar eşyası ve zenginliği Neyyire Hanım’ın bilip gördükleri gibi değilse de Filiz’in evliliği sürecinde “gelin hamamı” yapılır ve o zamana kadar taşınmamış gösterişli unsurlar yine bir hatıra olarak eserde zikredilir. Maddi unsurları da barındıran pek çok gelenek gibi bu da toplumsal statünün göstergelerini barındırır.

Romanda hamam mekân olarak tasvir edildikten sonra bu költüre bağlı bütün eşya ve uygulama yansıtılır. Eski görkemini kaybetmiş Çifte Hamam mekân olarak seçilir; hamam, acemi halk ressamı’nın elinden çıkma tablolarla süslü; duvarında cümbüş, tef ve darbuka asılıdır. Meydancı, peştemalçı, yanaşma “artık kaybolmuş”tur. Hamamda gülistânî ya da zerdunî hamam peştemalları kullanılır. Köşesi sırma ile hançer yaprağı

işli, kadife, canfes, atlas bohçalar yerini çoktan popline, basmaya, hasseye bırakmıştır (111).

Hamam anlatımında tef eşliğinde oyunlar oynanırken “gelin havası”yla gümüş tel işlemeli peştemalı, telkâri işi gümüş nalınları, fildişi tarağıyla gelin adayı (Filiz) ortaya gelir. Bu vesileyle kadınlar eğlenirken diğer yandan taraflar birbirini farklı yönleriyle tanımış olur.

Eserde bütün bu eğlencenin ardından hamamcının ücretinin nasıl ödendiği de anlatılır. Neyyire Hanım maddi durumu gereği hamamcının bahşişini gelenekteki gibi havlu, tülbent cinsinden takdim eder (114-117).

Kıyafet ve takı konusu romanda birkaç yerde gündeme gelir; bir tür varlık ve statü aracı olarak irdelenir. İlkinde Filiz’e yüzgörümlüğü olarak takılan birkaç parça takının aslında bir başkasından emaneten alınmalarından söz edilir (117); bunlar döneme dair bir tespit olarak kaydedilebilir. Eserde *Mücellâ*’nın veya akrabalarının söz, nişan törenlerindeki kıyafetleri, “asaleti yansıtmaya” aracı olarak yansıtılır.

Romanda evlilikten sonra sıra müstakbel torun hazırlıklarına gelir; bu başlıkta da artık hiçbiri kullanılmayan eşyalar konu edilir: Esere göre bebeklerin çeyizi de anneanne tarafından hazırlanması gerekirken bu işi de *Mücellâ* üstlenir: Üçgen kol bezleri, uğur böcekli kundaklar, uğur böcekli battaniyeler, toz pembe hırkalar hazırlar (125).

**Ölüm**, her seviyede hayatı sarsan bir gerçektir; bundan dolayıdır ki bireysel veya toplumsal olarak ölüm karşısındaki duruş hayat algısının önemli bir parçasıdır. *Mücellâ*’da ölüm birkaç defa kapıyı çalar. Ona karşı alınan tavrı bireyselden çok toplumsal uygulamalar belirler. Ölü arkasından söylenenler bile çoğunlukla kalıp ifadeler olarak sözlü kültürde bellidir; bunlar romanda farklı cümlelerin arasında ifade edilir: *Öyle bir deve ki evin önüne çöker. Kimse kalmayacak kızım, hepimiz gideceğiz* (256). *Cümle sırlar şimdi ona âğah oldu. Her şeyi biliyor artık. Ah onun bildiklerini bilsek., Uyuyordu, uyandı* (257).

Ölüme dair kabuller de romanda yansıtılır: Ölmek üzere olanın ağzına su verilmesi, zezem damlatmanın iyi ölümün habercisi olması (256), kadınların ancak erkekler çekildikten sonra mezarlığa gitmesi (257), ölünün arkasından *Komşuluk hatırına radyolar açılma(ması)*. (*Değil sokakta evlerde bile yüksek sesle gülünme(mesi)*). (262) ölünün (Neyyire Hanım’ın) dolabındaki yelek, hırka, başörtü ve terliklerin (çoktan) fakir fukaraya dağıtıl(ması)... gibi (268).

Bu süreçte cinsiyet ayrımı özünde olmamasına rağmen kadın kültürünün içerisinde özel kimlik kazanan uygulamalardan biri de **mevlittir** (Akarpinar, 2006: 48-58). Romanda Neyyire Hanım’ın ölümü vesilesiyle

Mücellâ'nın okuttuğu mevlit, hazırlıklarından ikramlarına kadar bütün boyutlarıyla ayrıntılı bir şekilde aktarılır:

Mevlidin temizlik hazırlığı, törenden bir hafta önceden başlar. Hafız hanımların oturacağı köşe için camiden ödünç rahle alınır. Misafirlere ikramda kullanmak üzere gümüş gülabdan ve gülsuyu hazır edilir. Şeker külâhlarının dizileceği “Alman gümüşü” tepsi parlatılır. Ovulup rengi açılmış bakır mangal, bakır sinide misafir odasının ortasına konur; içine günlük ve karanfil taneleri atılır, tazelenecek tohumlar kenarda hazır edilir. Şekerin gül suyunun ne zaman dağıtılacağı Mücellâ'nın eğitimiyle yardımcı gelen gençlere öğretilir. Bütün bunlar bir kabule dayanır: *Ve Mücellâ bilirdi, tecrübeyle sabit, bu huzur, tıpkı perdelere sinmiş karanfil ve günlük kokusu gibi bu evi birkaç gün terk etmeyecekti.* (252)

İkram kadın kültürünün törenleştirdiği âdetlerden biridir. Mevlitlerin de ikramları bellidir. Ölüye saygı kadar kadının sorumluluklarını sahiplenme biçiminin de bir göstergesi olarak görülür. Onun için romanda şekerler, külâhların üzerine koyulacak gül lokumları ve çikolata drajelerinin tazeleri seçilir. Rahle üzerine tuz, kesme şeker, pirinç ve bir sürahi su da konunca hazırlıklar tamam olur. Mevlit gününe sadece un helvası bırakılır.

Ev sahibi ihtiyaç hâlinde kullanmak üzere başörtüleri hazır eder: *Mücellâ*'da bütün başörtüler konsolun alt gözünde “mum gibi düzgün bohçalarda” sarılı durur (259).

Mevlitler de kadın dünyasında sosyalleşme zemini; “hanımların oyelerini gösterme yeri”dir. Kur'an okuyanlar için “o zaman henüz para almadığı için” hediye başörtüler hazırlanır. Bu günlerde hanım köşkü, saray süpürgesi gibi özel isimleri olan oyalı başörtüler örtülür (247). (Dokuma kültürü de Nazan Bekiroğlu'nun ilgi alanlarına dâhildir.) Başörtüsü yapılacak kumaşlar eserde ismen (şifon, krep, markizet) listelenir. Sadece başörtü değil takılar da “bu vesileyle” görücüye çıkar: Kadınlar broşlarını, elmaslı dal iğnelerini, gül küpelerini, gül yüzüklerini takar (248). Eserde bu ayrıntıları anlatışta bir “keyif” hissedilir.

Kadın kültüründe önemli yeri olan ve ritüel boyutu da olan uygulamalardan biri de **fal bakmadır** ve Mücellâ'da ona da yer verilir. Falın baktırana kendini iyi hissettirmek, gelecek merakını gidermek gibi işlevleri vardır; bu uygulama da çoğunlukla kadın dünyasında yaşatılmaktadır.

Eserde Nadire, Filiz'in falına bakar. *At murattır katır saltanattır*’lar “bak işte görüyor musun’lar, hasta gördüm tabut gördüm ben bu fala bakmam’lar gibi fal bakmada kullanılan klasik kalıplar karakter tarafından zikredilir (87).



Romanda kadınların sosyal hayatta sorumluluk üstlendiği bu ritüellerin hepsi Neyyire ve onun ölümünden sonra kızı Mücellâ tarafından sahiplenilir. Buna dair bilgi ve uygulama toplumsal düzlemde var oluşlarının aracıdır. Neyyire Hanım'ın ve Mücellâ'nın çevresinde saygı görmelerinin sebebi bu değerleri sahiplenmeleridir.

**Eşya:** *Eşya, insanın dış dünyaya uzantısı, dışa açılımı ve genişlemeyi sağlayan bir araç (...)* İnsan ile insan, bizim ile diğerleri arasında bir köprü, bir vasıta(dır) (Bilgin, 1991: 13). Bilgin, eşyanın iki anlamı olduğunu söyler; biri ne için yapıldığını yani işlevini (denodatif anlam), diğeri bireyin zihninde uyandırdığı, estetik, moral ve sübjektif değerleri (konotatif) yansıtır (248). Estetik değerler ve anlamlandırmaların toplumların ilerlemesi ve refahıyla geliştiği algısının aksine; sübjektif değer, modernleşmeyle ortaya çıkmış değildir. “Önceki toplumlarda” özellikle sosyoekonomik düzeyi gelişmiş gruplarda da bu anlama dair bulgulara rastlanır. *(E)şyalar yapılarıyla, algılanan biçim ve hatlarıyla kısaca bir 'geştalt taşıyıcı' olarak belirli bir toplumdaki sosyokültürel değerleri, dünya görüşünü, estetik anlayışları vs yansıtırma rolünü oynamaktadır* (Bilgin, 1991: 13). Aynı etkiyi sanat eserlerinde de yansıttıklarını düşünmek doğaldır.

*Mücellâ*'da artık esamisi okunmayan eşyaların unutulması, bir tür incelik kaybı gibi sunulmakta her biri tek tek listeye eklenerek envantere kaydedilmek istenmektedir (129).

Eşyalar hayatın uzunluğuyla orantılı olarak toplumun belleği işlevini görür; zaman çevremizdeki eşyalarda değişim yaratır; algılanan eşyalardaki değişiklikler zamanın akışına da işaret eder. *Tüm bu eşyalar belirli bir toplum veya grubun geçmiş hayat tarzlarının üretim ve tüketim biçimlerinin canlı örnekleri olarak sosyokültürel bir arşiv meydana getirmektedirler* (Bilgin, 1991: 246). *Mücellâ*'da değişim arzusu ve ona direniş, eşyalar üzerinden de okunabilir: Sürekli değişen, yenilenen, başkalaşan eşyalar, toplumda yerleşmiş kültürel dokuyla bağın zayıflamasına sebep olur. Gaz lambası bu örneklerden biridir (22); onunla başlayan hayat giderek yeni araçlarla tanışır:

*Gazyacıyla işleyen bir hayata sahiplerdi neredeyse. Mutfakta üçayaklı, pompalı, pirinç gazocağı; sobayı, kuzineyi tutuşturmak için gazyacı; odalarda sofada, merdiven başında, pencere içinde gaz lambası, misafir odasında karpuz lamba; gece vakti bahçeye çıkmak ya da bir yere gitmek gerekirse hepsi de birbirine benzeyen Zonguldak feneri, deveci feneri, gemici feneri. (63)*

Eserde kıt kanaat denkleştirilen parayla eve getirilmeye çalışılan, aylarca yolları gözlenen elektriğin hayata dâhil olması hiç de kolay olmaz.

Teknik yetersizlikler dolayısıyla gelip giden elektrik, eski lambaların saklandıkları yerlerden çıkarılması ve bir süre sonra tekrar kaldırılmasına sebep olur. Günlük hayat içerisinde artık kullanılmayacağı düşünülen pek çok eşya arasında bazı lambalar ve fenerler itinayla temizlenip kaldırılır: Aynalı aynasız gaz lambaları, deveci feneri, gemici feneri, Zonguldak feneri, kandilleri, kulplu kulpsuz şamdanlar, kuş nakışlı fanus, porselen gövdesiyle lacivert karpuz lamba (189). Bu tekrarlar, romanda hem bir liste tekrarı hem de iş rutinini aktarmaya hizmet eder.

Radyo da farklı işlevlerle romanda zikredilen eşyalar arasındadır. Ona verilen değer anlatımına yansır:

*Ayaklı mobilyasının içinde dört başı mamur, saltanatlı ve ancak iki kişinin taşıyabileceği sihirli kutu misafir odasından oturma odasına alınmıştı nicedir fakat üzerindeki dantel örtüsüyle yeri yine baş köşeydi. Paşazade bir süre radyonun ısınmasını bekledi. Lamba tam olarak yanınca kocaman beyaz dişlere benzeyen tuşlardan birine bastı. Yan taraftaki kulakçığı yavaş yavaş çevirmeye başlayınca akıl ermez ihtimallere gebe bir istasyon arama faslı başladı (...) Derken iki istasyon arasındaki tuhaf cızırtılı uzun boşluklar, bir gidip bir gelen sesler arasından tanıdık bir şarkı yükseldi. (79) (...) Ana kız ne zaman Paşazade yalısına gitseler Yusuf Ziya'yı plak dinlerken Paşazade'yi ise radyoya kulak verirken buluyorlardı. (179) (...) Radyonun hükümünü kaybetmesi, gözden tümüyle düşmesi televizyonun gelmesiyle başladı (217).*

Birkaç cümleyle televizyona geçiş de eserde yerini alır.

Günlük hayatın icabı olan eşyalara özellikle evlenme kültürüne dair ayrıntılar eklendiğinde oldukça geniş bir liste oluşur. Elbette romanda bunlar dışında da kadınların özene bezene seçip kullandığı vazolardan fincanlara pek çok eşya titizlikle tasvir edilir. Kültürel dokudaki ağırlıkları nispetinde değerlendirildikleri için bu objelerin hepsi çalışmada ele alınmamıştır.

Şehre dair sosyolojik yapıyı tasvir ederken esnafın tasviri önemlidir; bu, şehir insanının taleplerini ve bunların karşılanma biçimlerine dair önemli veriler sunar. *Mücellâ'* da Trabzon'un seyyar esnafı da uzun bir listeye romana taşınır<sup>1</sup>: *Macuncu, sucu, süpürgeci, yoğurtçu, karpuzcu, bohçacı (...) lehimci, demirci, bileyici, eskici, sobacı, kunduracı, dişçi, seyyar sinemacı* şehrin seyyar esnafıdır (46).

Sözlü kültüre mâl olmuş pek çok inanç gibi folklorun alanı içerisinde kabul edilen tabiat bilgisine dair öngörüler de eserde Neyyire Hanım,

<sup>1</sup> *Nar Ağacı* da bu anlamda önemli bir envanter sunar.

bazen Mutavves Hanım ağzından ifade edilir: *Eskiler bu zamansız sıcakları, fırın ağzı gibi esen vakitsiz rüzgarları hayra yormazdı* (132), *Kasım günleri bitti. Hızır günleri girdi. Tut ki yaz başladı (...)* bundan sonra büyük soğuklar olmaz. (333)

**Geleneksel anlatımları aktarmayı seven karakterler**, Nazan Bekiroğlu romanlarında sıkça görülür. *Mücellâ*'da Neyyire Hanım da hikâyelerle çocukları büyüttüğü hâlde (243) Mutavves Hanım, sözlü kültüre dair malzemeyi aktarmak üzere esere yerleştirilmiş gibidir: O, uzun kış geçlerinde mevlit okuma, bayram vesileleriyle toplanan çocuklara masal anlatan, anlattıkça ağzına baktıran biridir. *Geyik Hikâyesi*, *Temimdar*, *Yüklükteki Canavar*'ı (134) ve *Altın Tartmaz Kızın Masalı*'nı anlatır; bunların bir kısmı iç metin olarak esere dâhil edilir (141).

Yazar kültürel dokuda unutulmuş başka bir figürü hatırlatmak için hayatın ritmi içerisine bir de destancı sıkıştırır. Bu “sıkıştırmalar” da dokuda hissedilir bir kırılma yaratırken müze roman tezini destekler. Eserde kahramanlar destancıyla sokakta karşılaşır. O, “Kesik Baş” hikâyesini anlatırken sözlü kültürün “güncelleme” işlevine göre hikâyeye arasında günlük siyasete dair cümlelere yer verir (174).

**Halk hekimliği** de kadın kültürünün ayrılmaz parçasıdır. Roman-daki hamile kadının bebeğinin cinsiyetine dair tahminler bu bağlamda alınabilir:

*Tecrübeli kadınlar(...) sırlarını sadece kendilerinin bildiği emareler’e bakarak yapar: “Başlarını salladılar. Alametler belirmişti. Pervin’in canı tatlı, reçel değil, yeşil erik, turşu istemişti. Karnı düşük değil göğsü hizasında, yüzünden yukarıydı ve alnını, yanaklarını çiller, lekeler basmıştı.” “Kızı olacak anne çirkinleşir.* (134)

### Tartışma ve Sonuç

“Geleneğin inşası”nı ideolojik bir mühendislik olarak okuyanlar (Hobsbawm-Ranger) yanında geleneğin taşıdığı değerler manzumesine dikkat çekerek modernleştiğçe bireyselleği ön plana çıkarmak için gelecekte uzaklaşan toplumları “uyandırmayı” hedefleyenler de kendi tezlerini dayandırdıkları sosyolojik bir zemin bulabilir. Halk bilimi çalışmalarını yanında modern sanat eserleri de ortak belleği diri tutacak bir duyarlılığa yönelmiş görünmektedir. Bekiroğlu Özyazıcı,

*Eşya üzerinden toplumun değişimini izlemek mümkün. Benim için en önemlisi şehrin çehresi değişiyor. Mahalle ve sokak bozuluyor, bahçe dağılıyor. Buna bağlı olarak değerler sarsılıyor. Yerine yenileri konuluyor ya da konulamıyor. Kahramanlar bu değişimlerin tanığı, öznesi, mağduru ya da mağruru. Mücellâ bir yanıyla eskiye özlem. Yok*

*olan bahçeye, mahalleye ağıt. Betonarmeci müteahhit zihniyetine bir eleştiri* (2015: 20).

dese de ağıt içe dönük, pasif bir eylemdir. “Sonu baştan belli olan bu mutsuz roman”ın hedefleri farklıdır, bunlardan en önemlisi: Trabzon kadın kültürünü yaşatma çabasıdır. Şehir adı romanda verildiği için cümlede geçmiştir; genel anlamıyla *Mücellâ* için “bir kadın kültürü müze romanı” da denebilir.

*Mücellâ* bütün bu ayrıntılara rağmen roman özelliklerinden taviz verilmemiş bir eserdir. İnsana dair duyarlılık, duygu değişimi eserde etkili bir şekilde aktarılır. Bu anlatım bize Tanpınar’ın söylediği şekliyle insanı tanıma, anlama imkânı sunar. Hatta birden çok insana dair hassasiyetler eserde bir örüntü içerisinde yansıtılır; güçlü hikâyeler birbirini besleyecek şekilde eklenir. Bunlar roman türünü ayakta tutan ölçütlerdir.

*Nar Ağacı*’nı geniş bir coğrafi planda yapılandıran yazar, bu romanda evin içine odaklanır. Bu ayrıntılar *Mücellâ*’nın hayatını renklendiren, nitelikli bir dönüştürmeyi yansıtması açısından anlaşılabilir. Öte yandan anlatılmak istenen yansıtılabilecek teferruatın bu kadar ayrıntıyla listelenmesinde özel bir niyet aramamak mümkün değildir. Okurlar, eserde bir ilişkiler yumağına tanıklık ederken diğer yandan bir yığın eşyanın, ritüelin de içinde dolaşır.

*Mücellâ*’yı okurken Orhan Pamuk’un *Masumiyet Müzesi* fikrinin nasıl doğduğunu anlatırken kurduğu cümleleri hatırlamamak mümkün değildir:

*Dünya, romanıma ve müzeme konacak eşyalarla kaynaşıyordu. Ama heyecanım bir koleksiyoncunun, bir dizi yapan bir biriktiricinin heyecanı değil, bu eşyayı bir romanın ve bir müzenin parçası yapmayı tasarlayan, bu hayalle başı dönen birinin heyecanıydı* (Pamuk, 2010: 411).

Pamuk’unki fetişist bir tavra yakındır. Eşyaya yüklenen anlamın ürettiği bir kavram olarak fetişizm, bireysel ve toplumsal bağlamda göz ardı edilemeyecek bir kavramdır. Kullanım değeri olduğu sürece bir eşyanın bir mekânda bulunmasında anlaşılmaz bir şey yoktur, ancak o ürün meta olarak üretildiği an, ona yapışan şeye “fetişizm” denir. Dolayısıyla, “meta” fetişizminin kaynağı, değişim değerindedir ve fetişizm, metaı “metafizik inceliklerle ve teolojik süslerle dolu” garip bir şey hâline getirir (Bilgin, 1991: 81).

Bekiroğlu’nun anlatıcısı ve kahramanı da fetişist midir? Bütün bu listelemeler ve anlatımlar işlevsel midir, derken bu kastedilmektedir? Cevap, Bekiroğlu romancılığı bütün olarak düşünüldüğünde hem evet hem

hayırdır. Bu eserde eşyaya kullanım değeri dışında anlam atfedilir. Yazar, kahraman seçimiyle kendi fetişizmini kahramanına aktarmış görünür. Burada farklı olan ayrıntı eşya ile birlikte ritüellerin de öncelenmesidir. Fetişizm bireysel bir tercihken *Mücellâ*'da bu kültürel bir uygulama, alışkanlık, geçmişten geleni yaşatma arzusu olarak yansıtılır. Müze işlevi burada akla gelir.

Müzeler başlangıçta somut mirasla ilgiliyken modern müzecilikte giderek bu tercih değişir: *Somut kültürel mirasla birlikte somut olmayan kültürel mirasın da müze tanımında yer alması, müzelerin koleksiyon ve koruma yaklaşımlarında köklü değişimlerin yaşanmasını sağlamıştır* (Baki Nalcioğlu, 2018: 138).

2007 yılında ICOM müze tanımını günceller. Bu yeni tanıma göre müze *Toplumun ve toplumun gelişiminin hizmetinde, halka açık, eğitim, inceleme ve eğlence amacı için çevresini ve insanlığın somut ve somut olmayan kültür mirasını toplayan, koruyan, araştıran, paylaşan ve sergileyen, kâr amacı gütmeyen, sürekli kurumlardır.* (Baki Nalcioğlu, 2018: 133). Geleneksel müzeciliğin temel üç fonksiyonu; koleksiyonların edimi, korunması ve yönetimidir. Bugünse müzeler bir öğrenme ortamı olarak da düşünülmekte geçmişle bugün arasında anlamlı ilişkiler kurma aracı olarak yapılandırılmaktadır.

Araştırma, *Mücellâ*'da Trabzon'da kadın eliyle/diliyle taşınan kültürel mirasın bir tür müze gibi sözlerle inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Eserde ritüellerin bir hayat pratiği içerisinde anlatımı, ritüel eşya ilişkisinin karakter etrafında anlamlandırılması; eşyaların kullanım ve değişimlerini romanda bir vesileyle anlatma; müzenin derleme, biriktirme, anlamlandırma, sergileme işlevleriyle örtüşür. Bu malzemenin bir kadına değil, bir kültüre ait oluşu da folklorik anlamda önemlidir. *Mücellâ*'da dökümü yapılan eşya, pekâlâ bir müzede toplanabilir.

Romanın ironisini *Mücellâ*'nın özene bezene hazırladığı görkemli çeyizini hiç böyle bir dikkati/hassasiyeti olmayanların kullanması; ne kullandığını bilmeden heba etmesidir. Bu şehir kültürü adına metaforik bir temsil olarak da kabul edilebilir; esere göre heba edilen, unutulan; Trabzon kadın kültürüdür.

## KAYNAKLAR

AKARPINAR, Bahar (2006), "Mevlid Törenlerinin Yapısı", *Türkbilig*, 12, s. 38-63.

BAKİ NALCIOĞLU, Zeynep Safiye (2018), "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi ve Müze: Yaklaşımlar, Uygulama Örnekleri, Risk Alanları", *Millî Folklor*, Y. 30, S. 120, s. 131-139.

- BEKİROĞLU, Nazan (2015), *Mücellâ*, Timaş Yay: İstanbul.
- BEKİROĞLU ÖZYAZICI, Leyla Didar (2015), “Yazının Hayata Borcu Vardır”, *Yedirenk*, Kasım, S. 23, s. 18-27.
- BİLGİN, Nuri (1991), *Eşya ve İnsan*, Gündoğan Yay., Ankara.
- DAĞCI, Cengiz (1998), *Hatıralarda*, Ötüken Neş., İstanbul.
- MURTEZAOĞLU, Serpil (2012), “Kültürel Belleğin Ritüel Yoluyla Kuruluşu”, *Motif Akademi Halkbilim Dergisi (Balkan Özel Sayısı)*, -2 (Temmuz Aralık), s. 344-350.
- ÖZGEN, Özlen (2016), “Kültürel Miras Kapsamında ‘Türk Hamamı’ Üzerine Bir İnceleme”, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, S. 42. (<https://iletisimdergisi.hacibayram.edu.tr/index.php/IKAD/article/view/7>)
- PAMUK, Orhan (2010), “Masumiyet Müzesi’nin İlham Kaynakları”, *Manzardan Parçalar*, İletişim Yay., İstanbul.
- TÜRKYILMAZ, Dilek (2013), “Kültürün Koruyucu Kadınları ve Somut Olmayan Kültürel Miras”, *Somut Olmayan Kültürel Mirasın Geleceği Türkiye Deneyimi*, Grafiker Yay., Ankara, s. 91-96.

# MUHİBBÎ DÎVÂNÎ'NİN YENİ BİR NÜSHASI MÜNÂSEBETİ İLE

**Öz:** Muhibbî Dîvânî, Kanunî Sultan Süleyman'ın zaman zaman söylediği şiirlerin derhal dîvân hâline getirilmesi ile vücut bulmuştur. Padişahın söylediği şiirlerin, sıklıkla dîvân hâline getirilmesi sebebi ile Muhibbî Dîvânî nüshaları birbirlerinden farklılık gösterir. Biz bunlar üzerindeki çalışmamızda bütün nüshaları değerlendirdik. Ayrıca mecmua ve cönklerdeki şiirleri de çalışmamıza dâhil ettik. Muhibbî Dîvânî nihâyet 2016 yılında Türkiye Yazma Eserler Kurumu tarafından yayımlandı. Bu yayından birkaç sene sonra İsrail Millî Kütüphanesinde, eserin yeni bir nüshasının bulunduğunu öğrendik ve bunu değerlendirdik. İsrail nüshasında 77 gazelde fazla beyitler çıktığı gibi, bir şiirin iki bendi de fazlalık olarak görüldü. Ayrıca biri mersiye murabba olmak üzere, sekiz gazel de bulundu. Bunun yanı sıra, farklı mecmualarda yer alan biri müstezad olmak üzere, dört gazele daha rastladık. Bunların hepsini topluca “Muhibbî Dîvânının Yeni Bir Nüshası Münasebeti ile” adlı yazımızda yayınlıyoruz. Böylece çalışmamızı daha da ileri götürmüş olduk.

**Anahtar Kelimeler:** Klasik Türk edebiyatı, Kanunî Sultan Süleyman, Muhibbî Dîvânî.

## On the Occasion of a New Copy of Muhibbi's Divan

**Abstract:** Muhibbi's *Divan* includes the poems uttered by Suleiman the Magnificent from time to time and immediately penned as a *divan* (collection of poems by one author). Since the sultan's poems were frequently collected and composed as a *divan*, its copies vary widely. We evaluated all of the copies in our study. In addition, we included his poems which were found in different poetry collections named as *conk* and *mecmua* (journal). Muhibbi's *Divan* was eventually published by the Turkish Manuscripts Foundation in 2006. A few years later after this edition, we were informed about a new copy of his *Divan* in the National Library of Israel and we analyzed it. In this copy, there are more couplets in 77 *ghazals* and two strophes of one poem are seen as extra. Also, eight new *ghazals* are found in total, one of which is an elegy in *murabba* form. Furthermore, we see four more *ghazals* and one of them is written in a *müstezad* form in different journals. We are publishing all of these new poems all together in this study. In this way, we have taken our previous study a step further.

**Keywords:** Classical Turkish Literature, Suleiman the Magnificent, Muhibbi's *Divan*.



TÜRKLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI  
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH  
49. SAYI / VOLUME  
2021-BAHAR / SPRING

### Sorumlu Yazar Corresponding Author

Prof. Dr. Orhan YAVUZ

Selçuk Üni.  
Edebiyat Fak.  
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

orhanyavuz@selcuk.edu.tr

ORCID: 0000-0002-1218-4295

Gönderim Tarihi  
Received  
20.04.2021

Kabul Tarihi  
Accepted  
15.05.2021

Atf  
Citation  
YAVUZ, Orhan (2021), “Muhibbî  
Divanı'nın Yeni Bir Nüshası  
Münâsabeti ile”, *Türklük Bilimi  
Araştırmaları*, (49) 151-167.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

Kanuni Sultan Süleyman Han'ın Türk şiirinde büyük bir yeri vardır. O her şeyden önce dîvân veya dîvânlar sahibidir. Gerçekten Türk edebiyatında, Osmanlı sahasındaki şairlere bakınca, Muhibbî, Muhib ve Muhib mahlasları ile şiirlerini yazan padişah, şairler içinde ön sıralarda yer alır. Gazellerinin ve manzumelerinin sayısı dört bin üç yüz civarında olan Muhibbî, bu yönüyle hükümdar şairler içinde, birinci olarak karşımıza çıkar. Onun dîvân veya dîvânlarına bakınca, İsrail nüshası da dâhil, yirmi civarında nüsha ile karşılaşırız. Bu da büyük padişahın şiirlerine çok ilgi duyduğunun ve şiirlerinin çok okunduğunun bir göstergesi olmalıdır. Hakikaten, onun şiirlerini devrin şairleri takip etmişler ve bu şiirlerin bazılarına nazire, tahmis başta olmak üzere başka nazım şekillerinde şiirler de yazmışlardır. Fakat bunda onun hükümdar olmasının da payı büyüktür. Şair padişah,

Yiter şi'rüme zînetdür ma'ânî  
Ne hâcet ana tezhîb ile cedvel

dese de *Muhibbî Dîvânı*'nın hangi nüshası olursa olsun müzeyyen, süslü olarak karşımıza çıkar. Hatta her bir gazeli süslenip tezyin edilir. *Dîvân*'ın nüshaları da şiir sayısı bakımından birbirini tutmaz. Buna sultanın belirli zamanlarda söylediği şiirlerin hemen dîvân hâline getirilmesi yol açmıştır. Daha açık söylemek gerekirse, padişah şiir söylemiş, maiyetindekiler bunları hemen dîvân hâline getirmişlerdir. Tertip edilen dîvânların birbirlerini tutmamasının sebebi bu olmalıdır. Kısaca belirtmek gerekirse, yazıldıkça yazılan ve birbiri ardından uzayıp giden bu gazeller silsilesi bazen bir dîvân olarak tertiplenmiş, bazen olduğu yerde yazılmış, bazen bir mecmuada yer almıştır. Onun için *Muhibbî Dîvânı*'nın nüshaları çeşitlendikçe çeşitlenmiş ve bunlar birbirlerinden farklı şekillerde görünmüştür. Neticede bu dîvânlardan faydalanılarak yeni dîvânlar ortaya konmuştur. Bunların ele alınarak büyük bir titizlikle ve sabırla yazılması, süslenmesi yorucu olduğu gibi, Türk kültür ve şiirine de büyük bir hizmet olmuştur.

Dîvân nüshalarını gözden geçirirsek, Topkapı Sarayı Kütüphanesinde padişahın kendi el yazısı ile karşımıza çıkan nüsha, seçme şiirler ihtiva eder. Mevlânâ Müzesi Kütüphanesindeki nüsha da seçme şiirlere yer vermiştir. İstanbul Üniversitesi'nde bulunan (TY. No. 1976) derkenarlı nüsha, dîvânın sonuna kadar yazılmadığı intibahını verir. Bu nüshada, sayfa düzeninin korunması açısından gazeller genellikle beş beyit yazılmış ve şiirlere bir ölçü konulmaya çalışılmıştır. Millî Kütüphanedeki nüsha da bunun aynıdır. Tabii bu da bir keyflikten doğmuştur ve bir eksikliklerdir. İstanbul Arkeoloji Müzesindeki nüsha ise harekeli ve müzeyyendir. Nuruosmaniye nüshası, alfabetik yönden gazellerin dizilişini gözden geçirdiğimizde, hacim itibariyle diğerlerinden farklı bir görünümde üç dîvânmiş gibi karşımıza çıkar. Bütün bunlar göz önüne alınca, bu nüshaların her birinin



kendisine göre bir özelliği vardır ve muhtevaları da birbirini tutmamaktadır. Biz bütün bunları gözden geçirerek, *Muhibbî Dîvânı*'nı iki cilt hâlinde Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığının himmetleriyle 2016 yılında yayımladık (Yavuz-Yavuz, 2016). Ancak Kanuni Sultan Süleyman Han'ın *Dîvân*'ının başka yerlerde de bulunacağını hiç aklımızdan çıkarmadık. Bunun yanında, mecmuaların içinde başka şiirlerin yer alacağını da düşündük. *Dîvân*'ı neşrettiğimiz zamandan beri, bu merak ve gözlemler içinde idik. Bu düşüncemizde yanılmadığımızı gördük. Bu sahada çalışan değerli ilim adamlarımız *Muhibbî Dîvânı*'nın yeni bir nüshasının İsrail Kütüphanelerinde bulunduğu haberini verince, bu eseri de ele alıp değerlendirme yoluna gittik.

İki yüz doksan bir varak olan, edindiğimiz intibalara göre Şehzâde Mehmed'in ölümünden birkaç sene sonra tertip edilen ve 1155 şiir bulunan bu nüshada 950 gazel yer almaktadır. İsrail nüshası, diğer bütün Muhibbî dîvânları gibi müzeyyen bir cilt olarak görülürse de ayrı bir sadelikte karışımıza çıkar. *Dîvân*'ı tertip eden kişi eserin başında *Münâcât-ı Kâdiyü'l-Hâcât* başlığı altında, yayımladığımız dîvânda da yer alan, Allâhu taâlâ için,

Zikr-i Bismillâhirrahmânirrahîm

Âşikâr u gizlüye sensin Alîm

\*\*\*

Kelâm-ı Hakk'a her kim ki gönülden olmaya mâ'il

Olur her itdüğü ebter ü her ne eylese bâtil

\*\*\*

Dest-i kudretle yok iken âlemi var eyledün

Kimini Müslim kılup kimini küffâr eyledün

beyitleri ile başlayan üç gazel yazdıktan sonra (1b-2a), naat kısmına geçmiştir. Neşrettiğimiz *Dîvân*'da yer alan bu naatlar da;

Çün ezel ressâm-ı kudret yazdı hüsnün ber-kemâl

Nakş-ı sun'ıdır irişmez ana hiç fehîm ü hayâl

\*\*\*

Tanrı'nun hâs kulısın bir adun oldı Mahmûd

Sende cem' oldı sehâ vü kerem ihsân-ıla cûd

\*\*\*

Âh kim vardur benüm başumda bin dürlü hevâ

Ger inâyet itmesen ömrüm olur cümle hebâ

beyitleri ile başlayan üç gazeldir.

Nüshanın 5a varağına kadar yer alan kısmında tezyinat, süslemeler vardır. Lakin 3b ve 4a sayfaları sadece süslemeye ayrılmış ve boş bırakılmıştır. Bu süsleme dikkat çekicidir. Bu kısımdaki son naat (4b-5a) ise tezyinat bakımından eşsiz görünür.

İki bölümden meydana gelen *Muhibbî Dîvânî*'nin 281a varacağına kadar olan kısmında Türkçe, daha sonraki kısımda Farsça şiirler yer almaktadır. Bu nüshanın tamamı 291 varak tutmaktadır. *Dîvân*'ı tertip eden kişi, genellikle gazellerin başına başlıklar yazmış, ayrıca kimi gazellerin bazı beyitlerini yazdıktan sonra iki mısraı yanlamasına vermiştir. Bu durum gazellerin içinde de görülür ve *Dîvân*'ın 57a sayfasından başlayarak yer yer 59b, 95a-98a, 99b, 101ab, 103b, 108ab, 109b-110a, 118a, 119b, 124a-125b, 130a-131b, 135a-136a, 144b-148ab, 151ab, 158ab, 203b, 205b, 209a-210b, 212ab, 231b, 232a, 234a, 244a, 277ab, 278b-279b, 285a varak ve sahifelerinde kendini gösterir. Gazellere konan başlıklarda da yer yer süslemeler ve padişaha dualar vardır.

*Muhibbî Dîvânı* 2016 yılında, iki cilt hâlinde Türkiye Yazma Eserler Kurumu tarafından yayımlandı. Eserle ilgili bütün nüshaları gözden geçirip karşılaştırdık; hatta cönklerden mecmualara kadar çeşitli kaynakları tarayarak *Muhibbî*'nin bütün şiirlerini vermeye gayret ettik, çalışmamızı titizlikle yürüttük ve her türlü tenkide açık olduğumuzu bildirdik. Ancak eserin neşrinden birkaç sene sonra *Dîvân*'ın İsrail nüshası ile karşılaştık. Yeni ortaya çıkan bir nüsha olması dolayısıyla, elbette farklılıklar olacaktır. Çalışmamızla karşılaştırdırca dört müfredle, 77 gazelde farklı beyitler gördük. Bunları yayınladığımız *Dîvân*'daki şiir numaralarına göre tespit ederek, kaçınıcı gazelin kaçınıcı beyitleri olduklarını yazdık ve müfredleri de ekledik. Ayrıca 3542'nci şiirin iki bendinin noksanlığına şahit olduk. Bunların kaçınıcı bent ve beyit olduklarını göstererek, nereye eklenmeleri gerektiğini, gazel ve beyit numaralarını vererek işaret ettik. Ayrıca şairin çok sevdiği şehzâdesi Mehmed için yazdığı mersiyesi ile sekiz de gazelini, bizim yayınladığımız *Dîvân*'da bulunmayan şiirler olarak tespit ettik. Bunları çeşitli mecmualardan elde ettiğimiz dört gazel ve iki müfred ile birlikte yayına hazırladık.

Sonuç olarak, gazelleri tamamlayan yetmiş yedi beyit, altı müfred ve iki bend, bir mersiye ile on iki gazeli ilim âlemine sunduk. Ancak *Muhibbî Dîvânı* bu şiirlerin ilavesi ile de tamamlanmış denemez. Çünkü *Dîvân*'ın başka nüshaları ile karşılaşılabileceği gibi, mecmua ve cönklerde veya başka yerlerde bizim ulaşamadığımız manzumelere de rastlamak mümkün olabilir. Şimdilik bunları toplayıp ilim âlemine sunmakla çalışmamızı biraz daha ileri götürmüş olduk. Burada dikkat çeken bir husus, İsrail nüshasından aldığımız mersiye murabba ile Süleymaniye Kütüphanesi Koleksiyonu 171 numaralı Mecmua'dan aldığımız müstezad semâi gazelin farklı şiirler olmasıdır. Murabba mersiye;

Şehzâdeler güzîdesi sultân Mehmedüm

mısraı dışında, işitilmeyen ele geçmemiş bir şiirdir. Kanuni bu şiiri ile, bir mersiye şairi olarak karşımıza çıkar. Sultanın oğlu Mehmed'in

ölümü üzerine yazılan, 10 Ocak 2021 tarihli *Türkiye* gazetesinde yayımlanan bu şiir, herhalde kültür tarihimizde bir ilktir (Yavuz, 2021). Osmanlı kültür ailesinde Cem Sultan'ın oğlu Oğuzhan için yazdığı mersiye, şehzade Cem'in ağzından oğluna söylenmiştir. Bunun son örneği Sultan Abdülaziz Han'ın şehid edilmesi üzerine 1308/1890 yılında *Muhibbî Dîvânı*'nı eski harflerle ilk defa yayımlayan Âdile Sultan tarafından yazılan mersiyeyi de göz önüne alırsak, Osmanlı padişah, şehzâde ve hanım sultanların da ağlayan şiirler yazdıklarını görmekteyiz. Buna kültür tarihimizde ilk defa Orhun Abidelerinde Bilge Kağan'ın, kardeşi Kültigin'e söylediği yaşlı yazılarında rastlıyoruz. İşte bu mersiye, bize Kanuni'nin yalnız neşeli şiirler, naatlar, tevhidler, kahramanlık ve aşk şiirleri ile şarkılar yazmadığını, bütün bunların yanında onun bir mersiye şairi olduğunu da göstermektedir.

Mütezad şiire gelince, büyük padişahın bu tarzda da kendini gösterdiğini, hüner ve sanatının bu yönü ile de çeşitlendiğini belirtmemiz gerekir. Osmanlı sultanlarının divânlarına baktığımız zaman, bildiğimiz kadarı ile hânedan şairleri arasında Muhibbî'nin bu şiiri ile mütezad bakımından bir ilk olduğu ve bir yıldız gibi parladığı görülür. Bütün bunları göz önüne alırsak, Kanunî Sultan Süleyman Han'ın edebiyat dünyasındaki büyüklüğü hemen ortaya çıkar. Biz ilim âlemine sunduğumuz bu şiirlerle, *Dîvân*'ı daha da zenginleştirirken, Muhibbî'nin şahsında bütün Osmanlı sultanlarını hayırla yâd eder ve hepsine Allahu taâlâdan rahmet dileriz.

## KAYNAKLAR

- ADİBEŞ, Ahsen (2018), *Süleymaniye Kütüphanesi Mevlevîhânesi Koleksiyonu 171 Numaralı Mecmua (116-232). İnceleme-Karşılaştırmalı Metin*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- BAYDAR, Songül (2017), "Süleymaniye Kütüphanesi Galata Mevlevîhânesi Koleksiyonu 26 Numaralı Cönk (137-286), İnceleme-Karşılaştırmalı Metin", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- BAYRAM, Ömer (2005), *Azerbaycan Sahası Tezkireleri ve Seyyid Azim Şirvanî'nin Tezkiresi*, Yayınlanmamış Doktora tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.
- Dîvân-ı Muhibbî* (1552), İsrail Millî Kütüphanesi, Nu. Ms.Yah.Ar.1065.
- Mecmua* (yz), İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi, Nu. 74.
- Mecmua-i Eş'âr* (yz), Millî Kütüphane, Nu. 06 HF3769.
- YAVUZ, Kemal - YAVUZ, Orhan (2016), *Muhibbî Dîvânı (2 Cilt)*, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yay., İstanbul.
- YAVUZ, Kemal (2021), "Yılın Raporu ve Muhibbî'nin Bir Şiiri", *Türkiye Gazetesi*, 10.01.2021.

### A. Mecmualardaki Şiirler

1) Süleymaniye Kütüphanesi Mevlevîhânesi Koleksiyonu 171 Numaralı Mecmua (Adibeş 2018).

#### MÜSTEZÂD SEMÂÎ

. - - - / . - - - / . - - - / . - - -  
 . - - - / . - - -  
 Senün işkuñ ile her şeb figân eyler dil ü cānum  
 İnan vallāhi sultānum  
 Firākuñdan kerem kıl kalmadı bir yerde mihmānum  
 Efendüm Yūsuf-ı şānīm  
 Revā mı nār-ı hicrān ile olsun murğ-ı dil ğamnāk  
 Kerem kıl aşlı nesli pāk  
 Müdāmā hāne-i dilde mükedder derde dermānum  
 Yetiş hāzıķ-ı Loķmānum  
 Firāķ-ı ḥasretüñden yandı bağrum iy melek-zāde  
 Düşürdüñ āh u feryāda  
 Der-i bülbül gibi her demde var bu nāle efgānum  
 Cemāl-i verd-i ḥandānum  
 Gül-i ruḥsāruña arttı figānum dil çü bakdukça  
 Vücūdum nāra yakdukça  
 Göñül şehrinde şimdi pek ziyāde oldı hicrānum  
 Senünçün dīde-giryānum  
 Muḥibbī derd ile her dem sūzān içre dolansun mı  
 Bu dil baĥrı bulansun mı  
 Temāşā eyle iy meh-rū ki ben bir cismi biryānum  
 Mürüvvet eyle cānānum

2) Süleymaniye Kütüphanesi Galata Mevlevîhânesi Koleksiyonu 26 Numaralı Cönk (Baydar 2017)

#### SULTÂN SÜLEYMÂN KÂNÛNÎ MÎ-GÛYED

- . - - / - . - - / - . - - / - . - -  
 Ol bizüz kim yitmiş iki milletüñ ihrācıyuz  
 Nün sırrın fehm iden kāf ile nūndan nācıyuz  
 Külle yevmin hüve fı-şe'n āyetinden anladuk  
 Sī vü dü deryā-yı zātuñ bist ü heşt emvācıyuz  
 Postumuz Seyyid Nesīmī teg yüzerlerse eger  
 Biz daĥı dārü'l ene'l-Ḥaķķ'uñ bugün Ḥallācıyuz  
 Nūr-ı zātı vech-i pākde göreliden ādemüñ  
 Ka'be-i ulyāya irdük her nefesde ḥacıyuz  
 İy Muḥibbī pādişāh-ı 'ālemüm gerçi bugün  
 İşiginde fażl-ı Ḥaķķ'uñ bende-i muḥtācıyuz

3) *İstanbul Araştırmaları Enstitüsü Kütüphanesi 74 Numaralı Mecmua (Mecmua yz).*

GAZEL

. . . - - / . . . - - / . . . - - / . . . -

Âh kim ara yire düşdi yine kâr-ı firâk  
Key katı müşkil olurmuş didiler nâr-ı firâk

Yine cân bülbülü ger görmez-ise gül yüzini  
Ne cezâlar ide benüm cânuma kâr-ı firâk

Dôstlar küh-ı belâ içre gider dil gam-ıla  
Gireli[den] ara yire gül-i gülzâr-ı firâk

Nice bir aka yaşum Dicle vü Ceyhün'a dönüp  
Dilerem görmeyevüz bir dağı iy yâr firâk

Nâr-ı hicrân elemin her kişi bilmez nicedür  
İy Muhibbî eridür âhen-ise nâr-ı firâk

4) *Millî Kütüphane, 06 HF3769 numaralı mecmua (Mecmua-i Eş'âr yz).*

GAZEL

. - - - / . - - - / . - - - / . - - -

Belâyı bende-i zülf ü zenaḥdân olmayan bilmez  
Benüm ḥâlüm esîr-i bend ü zindân olmayan bilmez

Mey-i ḥamrâ yine kendü kanumı içdügüm cânâ  
Derümü lâle gibi toptolu kan olmayan bilmez

Göñül maḥzûn u baḥtum nâ-müsâ'id ḥayretüm cânâ  
Muḥaşşal ḥaṭṭuñ esrârıyla ḥayrân olmayan bilmez

Didüm tîg-ı müjeñ kan itmege bādî nedür didi  
Bu râzı milket-i 'ışk içre sultân olmayan bilmez

Muhibbî'nün ta'accüb eylemen âh u fiğânından  
Anuñ ḥâlini bülbül gibi nâlân olmayan bilmez

5) *Seyyid Azîm Şîrvânî Tezkiresi (Bayram 2005)*

MÜFRED

- . - - / - . - - / - . - - / - . - -

Ḳadd-i yâra kimisi ar'ar dimiş kimi elîf  
Cümlenüñ maḳşûdı bir ammâ rivâyet muḥtelif

MÜFRED

. . . - - / . . . - - / . . . - - / . . . -

Mey-i maḥbûb iledür zevkı behiştüñ hemân  
Ḥaber aldük o ṭarafdan bize Âdem geldi

**B. İsrail Nüshasındaki Şiirler**

1) *İsrail nüshasında olup yayında olmayan manzumeler*  
(*Divân-ı Muhibbî 1552*)

GAZEL

. - - - / . - - - / . - - - / . - - -

- 51b Ezelden nüş olan cānā senüñ ‘ışkuñ şarābıdır  
Anuñçün bezm-i ğam içre yanan bagrum kebābıdır  
Belā kühsārı başumdur iki ‘aynum anuñ ‘aynı  
Ġamām eksük degül anda meger āhum şehābıdır  
Yaşum tārını al itdüm kemāna döneli kıddüm  
Belā bezminde nālišler iden bagrum kebābıdır  
Selāmet gözleyen zāhid melāmet isteyen ‘aşıķ  
Anuñçün nāmı ‘uşşākuñ cihān içre ħarābıdır  
Temevvüc eylese tañ mı Muhibbî eşk deryāsı  
Anı cüş itdüren her dem bu göñlüm ıztırābıdır

GAZEL

. - - - / . - - - / . - - - / . - - -

- 56a Kıad-i dildārı kim görse ne hoş serv-i revān dirler  
Gözüm yaşını yanında görüp cüy-ı revān dirler  
Devādūr derdüme la‘lūñ didüm iy lebleri ‘İsā  
Gelüp didi ki iy miskīn buña vehm ü gümān dirler  
Su‘āl itdüm eṭibbādan nedür bu derdüme dermān  
Cevābında çeküp cevrin ölince baña yan dirler  
Benüm bu sīnede dāğum görüp ta‘n itme iy zāhid  
Bunı fehm eylemezsin sen buña dāğ-ı nihān dirler  
Okunmaz kışsa-i Mecnūn añılmaz Vāmıķ u Ferhād  
İşidenler benüm kışsam ‘acāyib dāsītān dirler  
Benüm feryād u āhumdan uyumaz murğ-ıla mähī  
İrişmez gūşuña cānā buña şāhum cihān dirler  
Muhibbî derd-i hicrūñle ölümlü ħasta olmışdır  
Saña ‘ömr-i dırāz olsun yoluñda virdi cān dirler

GAZEL

- - . - / - - . - / - - . - / - - . -

- 68a Başum belā kühsārıdır āhum ola şehāblar  
Vire cihānı ğarķaya ‘aynumdan akan āblar

Sanur peleng-i bîşedür gören beni bu dâğ-ıla  
 Yâhûd üşüp yirler etin sanur gören gurâblar  
 Bu eşk-i çeşmüm kaçresidür siz anı sanmañ nücüm  
 Kim sînem üzre penbe-i dâğum-durur mehtâblar  
 Çün şevkden âşüfte cânlar kıla dönmişler sanur  
 Bu görinen mûlar degüldür zülf-i ‘anber-tâblar  
 Yazmañ Muhibbî derdini tañrîre gelmekdür mecâl  
 Ol niçe faşl u bâbdur mümkün degül hisâblar

## GAZEL

. - - - / . - - - / . - - - / . - - -

- 159a Görüp zülfine dolaşdı ebed geçmez hevâsından  
 Cihânda var mı kurtılmış ola gönül belâsından  
 Ezel bezminde bir cür‘a lebinden çünki nûş itdüm  
 Oluram haşre dek ser-mest anuñ zevk u şafâsından  
 Muhabbet milkine şâhum ‘alemdür dūd-ı dil elde  
 Dögülse sîne-i tablum dola ‘âlem şadâsından  
 Ne tañ ger tekye-i ‘ışkuñ çerâğın rûşen eylersem  
 Ogul idüp beni Mecnûn geçürmişdür yakasından  
 Gözüm yaşını kaç‘ itmek dilerseñ hâk-i pâyuñ ko  
 İki gözüm için yegdür cihânuñ tütüyâsından  
 Bu dünyâ âşiyânında saña beg dirse aldanma  
 Senüñ teg niçe ol yavrı uçurmuşdur yuvasından  
 Muhibbî her ki ‘âşıkdur devâ ister mi hîç derde  
 Anuñçün küllî ben geçdüm eñibbânuñ devâsından

## GAZEL

- . - - / - . - - / - . - - / - . - -

- 191b Yaş dök iy çeşmüm dem-â-dem bu dil-i miñnetkeşe  
 Yoğsa yanar sînemüñ içinde âh-ı âteşe  
 La‘line el sunma eyle çeşm-i mestinden hâzer  
 Hañceri elde iken ulaşma gel bir serhoşa  
 Dâğlarla deşt-i ğamda sînemi her kim göre  
 Beñzedür şahrâ yüzinde zâğlar üşmiş leşe  
 İsteme vaşlın naşîbüñ çün senüñ hicrân-ımış  
 Çâre ne her ne ki yazıldı gelür âhir başa  
 İy Muhibbî âh kılsam eşk-i çeşmüm mevc urur  
 Korkaram kim kaynayup deryâlayın bir gün taş

## GAZEL

. - - - / . - - - / . - -

- 246b Ezelden çün maḥabbet cāna düşdi  
Anuñçün dil be-küllī yana düşdi

Bu dil murğına cānā zülf ü ḥālūñ  
Biri dām u birisi dāne düşdi

Mu‘aṭṭar oldı bu dehrūñ dimāğı  
Meger zülfeynūñ üzre şāne düşdi

Şehā mey yirine mestāne çeşmūñ  
İçüp nā-ḥaḫ bu kanum kana düşdi

İşitdüm vaşlı gencidür ḥarāba  
Bulam diyü bu dil vīrāna düşdi

Muḥibbī başdan aşdı eşk-i çeşmüm  
Yine dil zevraḫı ‘ummāna düşdi

## GAZEL

. . - - / . . - - / . . - - / . . -

- 246b Bilmedüm çarḫ-ı felek n’eyledi ne āl itdi  
Elif iken bu benüm kāmētümi dāl itdi

Kāmētüm kim göre sanur anı zer ḥalḫasıdur  
Ġam ayaglara salup pāyına ḥalḫāl itdi

Sīne bāğı yine zeyn oldı ġazal güller ile  
Ser-te-ser kanlu yaşum çevremi hep al itdi

Ayağı tozın alup cāna berāber sataruz  
Ĥāce-i ‘ıṣḫ gör āḫir bizi dellāl itdi

‘Ār u nāmūs-ıla başdan başa yanup yakılup  
Püte-i ġamda Muḥibbī’yi felek kāl itdi

## GAZEL

. - - - / . - - - / . - -

- 248b Yoluñda ḥāşıl itdi rüy-ı zerdı  
Anuñçündür ki var bagrında derdi  
Şarāb-ı ‘ıṣḫ içüp her dem yirem ġam  
Ġamuñdan özge dil hergiz neḥordi  
Şeb-i hicrūñde başdan başa derdüm  
Niçeye dek çekeyüm ben bu derdi  
Beni ugratmadı kimse belāya  
Tu kerdı vü tu kerdı vü tu kerdı



Sakın kalma Muhibbî cān u başa  
Bugün çün 'ışka basduñ pāy-ı merdî

MURABBA

- - . / - . - . / . - - . / - . -

- 260a İy Ka'be-i beķāya giden mīr-i erşedüm  
İy salţanat sipihrine mehtāb-ı es'adum  
İy taĥtgāh-ı ĥulde emīr-i muĥalledüm  
Şehzādeler güzīdesi Sulţān Meĥammedüm
- Begler görüñ ki n'itdi baña ĥāli'-i siyāh  
Ebr-i sefid içinde nihān oldu mihr ü māh  
Cān gülşeninde gonca iken ĥāke düşdi āh  
Şehzādeler güzīdesi Sulţān Meĥammedüm
- Cān u gönül vişāliyle şādkām-ıdı  
Tursa otursa serv gibi hoş-ĥırām idi  
Gelse maķāla bülbül-i şīrīn-keķām idi  
Şehzādeler güzīdesi Sulţān Meĥammedüm
- Nāgāh çekdi perdeye rüy-ı vişālini  
Sem'a irişmez eyledi şīrīn maķālini  
Eglence kodı dünyede cānā ĥayālini  
Şehzādeler güzīdesi Sulţān Meĥammedüm
- Gülberg-i būsītān-ı zemīn ü zamān iken  
Gün gibi nūr-ı dīde-i cān u cihān iken  
Terk itdi tāc u taĥtı henüz nev-civān iken  
Şehzādeler güzīdesi Sulţān Meĥammedüm
- Nice yanup yakılmayalar māder ü peder  
Olmışdı ĥüsn-i ĥulķ-ıla cān gibi mu'teber  
Didi Muĥibbî rıĥleti tārīĥin āh ider  
Şehzādeler güzīdesi Sulţān Meĥammedüm

MÜFRED

. - - - / . - - - / . - -

- 272a Emer ĥusrev şeker Şīrīn lebinden  
Dil ü cāndan cüdā bī-çāre Ferhād

MÜFRED

- - . / . - - . / . - - . / . - -

- 272b Kim merd-ise alur sözümü ol ĥāķīķate  
Gerçi ki şol ekşerī[si] şimdi mecāzadur

## MÜFRED

. - - - / . - - . / . - - . / . - - -

- 276a Nigārā eglenürsin sen benüm yok zerre eglencem  
Bu rüşendür ki gülşende güle her hār eglence

## MÜFRED

- - . / - . - . / . - - . / - . - -

- 278a Cān menzil aldı ok gibi iy dōst hevāñ-ıla  
Virmiş Hudā ezel kuvvet-i saht ‘ışk yayına

2) İsrail nüshasında olup yayında olmayan beyitler (Dîvân-ı Muhibbî 1552)<sup>1</sup>

- |     |   |        |
|-----|---|--------|
| 23b | Görmedüm bir saña beñzer mäh-rū<br>‘Ālemi kıldum ser-ā-ser cümle geşt                         | 302/4  |
|     | İy sitem-hū atuban seng-i cefā<br>Eyledüñ bu şîşe-i gönîlüm şikest                            | 302/6  |
| 25a | Gül yüzünden gülşen içre berg-i gül olmuş hacil<br>Serve kim diyebilür kıddüñe beñzer servest | 235/4  |
|     | İy gönül murğı ko feryādı halāşa çäre yok<br>Çeşmi şayyādı kılupdur zülfinüñ agında set       | 235/5  |
| 30a | Hurüc itmek diler Ye’cüc nef süñ<br>Eger tevḥîdi sedd it tā ola red                           | 406/3  |
| 32a | Ger cem’ iderler haşre degin derd ü belāyı<br>Kim dir ki olur bu dil gamnāke berāber          | 1125/5 |
|     | Bir görme rakīb-ile beni rāzıyam öldür<br>Bülbül hiç olur mı zāğ-ı nā-pāke berāber            | 1125/6 |
| 32a | Hicrān şebinde çokları gördüm helāk olup<br>İstemedüm ki diye baña vaşl-ı yār olur            | 127/3  |
| 39b | Bir gül ‘izār şevķına dil murğzārını<br>Tā şubḥ olunca subḥa degin aglayan bilür              | 111/3  |
|     | Bir serv-kađ ayagina yaşum revānını<br>Ger sorar-isañ cūlara sor çağlayan bilür               | 111/4  |
|     | Bu sözlerüm ki her biri bir gevher olduğın<br>Dakar gūşına kıymetini añlayan bilür            | 111/8  |

<sup>1</sup> Soldaki varak numaraları, Dîvân’ın İsrail nüshasındaki varak numaralarıdır. Beyitlerin sağında yer alan numara ise, bizim daha önce yayımladığımız Muhibbî Dîvânı’ndaki şiir numaralarıdır. Bu kısımda verilen beyitler, bu şiirlerin ilgili beyitleri yerine geçmelidir.

- 40b Elin karsar çenār serv rakşa girmiş  
Bile gönlüñce olmuş yāsemendür 112/2
- Elinde şāgarı nūş itdi lāle  
Anuñçün mest ü çāk-i pīrehendür 112/4
- Biline bağlayup tīgını sūsen  
O meclis içre derbānlık idendür 112/6
- Ötüp kumrı cigerden çağurup dōst  
Görinen tavķı anuñ āhdandur 112/8
- Giceler şubħa dek derdiyle bülbül  
İñiler nāle eyler nāy-zendür 112/9
- 45b Āteş-i ‘ışkuñ niçe yakdı bu göñlüm kişverin  
‘İbret alup ehl-i derd olanlar itsün nārı seyr 1054/4
- 45b Dār-ı dünyāya nazar kıl iki gözlü köpridür  
Ugrayup bay u faķır mīr ü gedā āħir geçer 1055/5
- 46a Benümçün dōstum düşmen dir-imiş terk-i cān itmez  
Yoluñda öldüğüm vallāh güzāf eyler güzāf eyler 1047/5
- 47a Ol perīnūñ görinen zūlfeyni mi ya dūd-ı āh  
Bir nazarda ġāyib olur yoħsa anlar per midür 1049/4
- 49a ‘Işķ dergāhında geh dervīş olanlar şāh olur  
Ġāh olur kul olmak ister kendü kendin şāh satar 1041/5
- Gevher-i şab‘um-durur ģarc itdüğüm şām u seħer  
Ĥavf kılmaz anuñ-içün şi‘r-i bī-pervā satar 1041/8
- 49b Kim leb-i řīrīne cān virse olur ol kūhken  
Leylī zūlfine göñül bend eyleyen dīvānedür 1059/4
- Zāhidā sen künc-i mescidde selāmet ol yüri  
Ben melāmet ehliyem mesken baña meyħānedür 1059/6
- 65a Göñül çün ugraduñ derbend-i ‘ışķa  
Virürsin cān u ser çün bācumuzdur 1113/4
- Beni redd itdi Ka‘be kapusından  
Dimedi bunca yıllık ģācumuzdur 1113/5
- 81a Bir ‘ārızı gül şevķına dil murġzārını  
Tā şubħ olunca ġonca-şifat ağlayan bilür 1111/3

	Bir serv-kađ pāyına bu yaşum revānını Ger sorar-ısañ cūlara sor çağlayan bilür	1111/4
	Bu sözlerüm ki her biri bir gevher oldugin Dakar gūřına kıymetini añlayan bilür	1111/8
100a	Derd-i dilden dün şabıbe řālümü ‘arz eyledüm Baña bu derdüñ didi kim dir cevābı var-ımış	1401/3
114a	Per açarsa gözine kāfirüñ ‘anķā görine Heybet ‘arz itse ne tañdur dil-i düřmāna řadaķ	1648/5
116a	Lebleri üzre şaşı gelse ta‘accüb itme kim Kanda kim şekker ola dinür mi hiç karınca yok	1589/3
116b	‘ıřķ vādīsine düşen zār u sergerdān olur Dakar āhir boynuma zencir Mecnünvār ‘ıřķ	1654/4
123b	Hezārān cān kılam ol hıcre ķurbān Soñucu vaşla ire ol cüdānuñ	1861/5
127a	şeb-i zülfinde şem‘-i hüsne karşu Olup pervāne yana yana girdüñ	1877/3
133a	Virse zıyā bu ‘āleme ruşsarı tañ degül Kim dir ki anuñ gün yüzi alnı ķamer degül	2019/5
150a	Bülbülüñ günü nāle ile geçer Güle hemdür řār u řes n’idelüm	2376/3
156a	Ya bulam sen cevheri yāhū virem cān u seri Sū-be-sū řarřı gezüp senüñ řalebkāruñ olam	2342/5
156b	Şıymet-i derdi bilen itmeye dermānı şaleb Çok devāyı n’iderem derd-ile çün yāruñ olam	2342/8
159a	Haķķā budur ki dimezdüm agzuña belı şekker lebünle itmeye idüñ kelāmı sen	2712/4
	Kalur mı göñül murğına hergiz řalāřa yol Döküp řālünü zülfünü itdükte dāmı sen	2712/5
160b	Cān virüp büseñe iy dōst nedür çāre didüm Gül gibi güldi didi tut yüri her řār etegin	2705/2
166b	Göreyim ben seni āhir girībān çāk tā-dāmen Baña māni‘ olur vuşlat deminde pırehensin sen	2658/5
171b	Sanmañuz bād-ı řabādan dökilür gülşende gül Bülbülüñ āhi-durur seyle virür gül evrāķın	2506/3

175b	Görmeyem küyuñ içre aǵyārı Dilegüm bu ki nā-bedīd olsun	2717/5
181b	Eşk-i çeşmümden-durur şahrāda yir yir lāleler Dūd-ı āhumdan felekler nicesi boyanmasun	2648/5
185b	Dağı başumda yok ‘aqlum perī-ruhsār-ı mış bildüm Gözümüñ çeşmesārında çü kıldum ol nigāhı ben	2713/3
188a	Bir nazār gördi yüzüñ oldı hemān māh hilāl Gören āşüfte olur kim ne ‘aceb rüdur bu	2773/4
188b	Hüsine hayrān olupdur ins ü cān hūr u melek Çün haķıķatdür sözüm hācet degüldür güft ü gü	2775/2
191a	Gözi mestānlik mi yoḥsa nergis Dilā fülful mi yegdür yoḥsa hāle	2864/2
192b	Bildi ki vefā bulmayısar devr-i zamānda Geydi siyehi bakmadı hıç aga benefşe	3149/7
194a	Yüzi şāhindür ko öğrensün gönüller almasın Dir uçurma kapa dursun gönül ol şahbāzuma	3099/4
200a	Dāğ üzre yakam bir dāğ sīnemde vü bagrumda Hālını eger görsem ben ḥasta tudagında	3113/5
	Hāl-i siyehin dāne dil murǵı görüp beñzer Zülfi anı bend itdi kaldı ebed aǵında	3113/6
200b	Başında herkesüñ bir dürlü sevdā Kul olur ehl-i dil zībā cemale	3109/5
205b	Reh-i kūyında aḥvālüm niçe yıldur ki ‘arz itdüm ‘Aceb bu yār-ı nā-mihrüm dağı vāķıf degül hāle	3125/2
	İşitdüm naḳd-i cān ister metā‘-ı buseye dilber Bu bāzār degme kez girmez ele iy derdmend ele	3125/3
207b	‘İşk yolında yüri cān vir cüvān-mertlik budur ‘Āşıķam dir çok bulunur bakma sen her nā-kese	3127/4
217a	Āteş-i āhum odından yanalı ‘arz u semā Degme kes tāķat getürmez oldı tāb-ı Ka‘be’ye	3102/2
225a	Didüm ki işigüñe Ka‘be dirler Didi ḳurbān gereksin didüm ārī	3442/4

- 226b Seng-i miñnetden meger yapmış ezel bennā-yı ‘ışk  
Anuñ-içün dilde muhkem eylemişdür dāruñı 3447/4
- 236b Mecnūn düşüp vādīye ammā benüm gibi  
Rüsvā olup olmadı bāzār ‘āşığı 3208/4
- 237a Suç-ısa çok sevdiğüm çokdur günāhum dir idüm  
Ol kamer-tal‘at perī-ruhsarı görsem bir dağı 2481/4
- Yanar-ıdum şem‘-i hüsnine anuñ pervāneveş  
Bir gice ol bezm-i pür envārı görsem bir dağı 2481/6
- 241b Keseyim kūh-ı gamı ‘ışkuñ-ıla şāyed ola  
Nāmum iy Hüsrev ü Şīrīn dehenān kūhkeni 3450/3
- 244b Cihān için benüm diyü dutanlar gitdiler bir bir  
Ferīdün Hüsrev ü Dārā Sikender ne ho Cem kaldı 3487/5
- 246b Bu gaflet mestliginden yā İlahī  
Ecel gelmezden öñdin sen bizi ay 3484/5
- 247b Geldüince şāh-ı gam ayagina İşār için  
Göz yaşından hāzır eyle tuhfe rāh-āverdümü 3491/4
- 249b Ne leţāfet ma‘denisin bilmedüm gerçi velī  
Bu kadar var sīnem içre cāna beñzetedüm seni 3479/5
- Derd hem-dem eşk-i çeşmüm olalı baña şarāb  
Meclis-i gamda i dil biryāna beñzetedüm seni 3479/7
- Göñlümi yağmaya virdi san Muğaldur gözlerüñ  
Dost iline hüküm iden hākana beñzetedüm seni 3479/8
- Eşk-i çeşmüm bir tarafından dūd-ı āhum bir taraf  
İy göñül zencīr-ile arslana beñzetedüm seni 3479/10
- 254a Kızarsa āh u nālemden ‘aceb mi haddüñ iy dilber  
Yalıñlandırmasa olmaz kaçan kim bād ese odi 3456/3
- Yañılıp bir haţā-y-ıla raķībi añma şī‘ründe  
Keder virür kaşāvetdür gider billāh o merdūdı 3456/6
- 254b Kametüñ çeng eyleyüp başuñdan eyle tārlar  
Giceler tā şubh olınca iñle iy dil nā gibi 3458/2
- 255b Kūyına varsa yagar başa melāmet daşları  
Döndürür mi yüz görüñ bu ‘āşık-ı bī-bākini 3470/2
- Bahr-ı eşkümde cihān bir fülk olup āhum direk  
Zevraķın mehden kılup günden anuñ külekini 3470/4

3) *İsrail nüshasında olup yayında olmayan bentler (Divân-ı Muhibbî 1552)*

- 262a İy tabîb-i dil n' için gözden bırakduñ beni sen  
 Derd-ile bu yolda ölsün mi seni cāndan seven  
 Yaş degül hūn-ı ciğerdür durmaz akan dīdeden  
 Seyl-i eşkümden iñen gāfil salınmasun ki ben  
 Bir gün ol serv-i hırāmānı şikār itsem gerek 3542/2
- Kūyı içre bu gārîbi niçe bir görmezlene  
 Būseyi cān naqđine virem diyüp durmazlana  
 Āh u zār-ıla geçe hālüm benüm sormazlana  
 Niçe bir pinhān olam ol bilüben bilmezlene  
 Baş açup rāzum öñinde āşikār itsem gerek 3542/3





# MEHMET EMİN BEY'İN GAZELLERİ VE BU GAZELLERE YÖNELİK MUALLİM NACI'NİN DEĞERLENDİRMELERİ

**Öz:** Mehmet Emin Bey 1862 yılında dünyaya gelmiştir. Onun çok genç yaşta yazdığı gazeller devrin ediplerince takdir edilmiştir. 21 yaşında vefat eden şair, 1883 ve 1884 yılları arasında *Tercüman-ı Hakikat*'te "Aşkî" ve Hümâyî" mahlaslarıyla gazellerini yayımlamıştır. Aşkî mahlasıyla yayımladığı gazellerinde "Âbid Aşkî" müstear ismini kullanmış, daha sonra gazeteye gönderdiği bir mektupta gerçek adının Mehmet Emin olduğunu açıklamıştır. *Tercüman-ı Hakikat*'in edebî içeriğini yöneten Muallim Naci, bu "nevheves şairin" gazetede yayımlanan on gazeline hem yapı hem de içerik açısından değerlendirmelerde bulunmuş ve şairi gazel yazmaya teşvik etmiştir. Çalışmada Mehmet Emin Bey'in gazelleri, *Nevbahârım* adlı eseri temel alınarak mana ve yapı bakımından değerlendirilmiştir. Daha sonra Muallim Naci'nin şairin *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde yayımlanan bazı gazellerine dair yaptığı değerlendirmeler Latin esaslı Türk harflerine aktarılıp incelenmiştir. İncelemede şairin gazellerine Muallim Naci'nin yaklaşım tarzı ortaya konmuş, buradan hareketle de ilgili dönemde edebî değerlendirmelerin odaklandığı noktalar, Mehmet Emin Bey'in gazellerine yazılan değerlendirmeler üzerinden tespit edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Tercüman-ı Hakikat, Mehmet Emin Bey, Muallim Naci, Gazel, Edebî Eleştiri.

## Ghazals of Mehmet Emin Bey and Muallim Naci's Assesments About These

**Abstract:** Mehmet Emin Bey was born in 1862 and his ghazals which he wrote at a very young age were appreciated by poets of that period. The poet, who died at the age of 21, published his ghazals in *Tercuman-i Hakikat* with the pseudonyms "Aşkî" and "Humâyî" between 1883 and 1884. He used the pseudonym Abid Aşkî in his ghazals published with the name of Aşkî, and later stated in a letter he sent to the newspaper that his real name was Mehmet Emin. Muallim Naci, who directed the literary content of *Tercuman-i Hakikat*, evaluated the ten ghazals of this "nevheves (enthusiastic) poet" in terms of both structure and content and encouraged him to write ghazals. In the study, the ghazals of Mehmet Emin Bey will be examined in terms of meaning and structure based on his work *Nevbahârım*. Besides this, Muallim Naci's evaluations about some ghazals of the poet published in the newspaper *Tercuman-i Hakikat* are transferred to Latin letters and will be analyzed. In this analysis, Muallim Naci's approach to the poet's ghazals will be revealed, and from this point on, the focus of literary evaluations in the relevant period will be determined through the commentary written on Mehmet Emin Bey's ghazals.

**Keywords:** Tercüman-ı Hakikat, Mehmet Emin Bey, Muallim Naci, Gazel, Literary Criticism.



TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI  
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH  
49. SAYI / VOLUME  
2021-BAHAR / SPRING

### Sorumlu Yazar Corresponding Author

Dr.  
Fatih YERDEMİR

Gazi Üniversitesi  
TÖMER

fatihyerdemir@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-3147-5012

Gönderim Tarihi  
Received  
22.03.2021

Kabul Tarihi  
Accepted  
02.05.2021

Atf  
Citation

YERDEMİR, Fatih (2021), "Mehmet Emin Bey'in Gazelleri ve Bu Gazellere Yönelik Muallim Naci'nin Değerlendirmeleri" *Türk Lük Bilimi Araştırmaları*, (49) 169-188.

ARAŞTIRMA MAKALESİ  
RESEARCH ARTICLE

## Giriş

Klasik şiirde edebî mahsulün eleştirilmesi daha çok edebî metnin parçalarının değerlendirilmesi üzerine kurulmuştur. Bir gazelin, bir şiirin, bazen bir beyit ve hatta bir kelimenin doğrusu, yanlışı; güzeli, çirkini ek-seninde yoğunlaşan bu değerlendirmeler, daha çok öznel değerlendirmelerdir. Prof. Dr. Harun Tolasa'ya göre her devrin bir edebî eleştirisi vardır, doğrudan bir edebî eleştiri eseri olmasalar bile tezkireler İslam medeniyeti devri edebiyatımızın edebî eleştiriye en çok temsil eden eserleridir (2002: X). Tezkirelerde şair ve şiirler tezkire yazarının öznel yargılarıyla bile olsa devrin şiir anlayışını gösteren ifadelerle değerlendirilirler.

Klasik Türk şiirinde edebî eleştiri müstakil bir çalışma olarak görülmediği için edebî değerlendirmeler daha çok edebî mahsulleri ihtiva eden tezkire ve mecmualarda şiirin nasıl ve ne olması gerektiği üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu durumu klasik şiirin öğrenilme ve yazılma serüveni olarak gören Prof. Dr. Cemal Kurnaz, özellikle tezkirelerde ve nazire mecmualarında yapılan değerlendirmeleri eleştiriden daha çok bir mektep olarak yorumlamakta ve söz konusu bu tavra *Osmanlı Şair Okulu* adını vermektedir. Ona göre şiirin ana öğrenme yöntemi naziredir. Kurnaz'ın *Osmanlı Şair Okulunun* teorik çalışmalar bölümünde üzerinde durduğu birinci bölüm, şiir yazmak için gerekli kültürü edinmektir. Şairin ilk önce Arapça ve Farsça öğrenmesi gerekir. Bu dillerde yazılmış birçok eseri okuyan şairin zihninde kelime ve deyim kalacaktır. Bunlar şiir yazmak için önemli malzemelerdir. Şair adayının şiir yazmak için yapacağı diğer bir hazırlık araştırma ve incelemedir. Önceden yazılmış şiirleri okuyup onların üzerine düşünüp değerlendirmelerde bulunması gerekir. Diğer bir aşama şiirleri ezberlemedir. Şair adayı teorik çalışmayı tamamladıktan sonra kûşîş, mümâreset, âzmâyîş, verziş gibi terimlerle anılan uygulamalı şiir yazma çalışmasına başlar (Kurnaz, 2007: 7-13, 14).

Tezkirlerde ve nazire mecmularında şair adayının şiir yazması için çizilen yolu gösteren *Osmanlı Şair Okulu*'nun, *Tercüman-ı Hakikat* gazetesindeki son somut muallimi, Muallim Naci olmuştur. O da gazeteye gelen çoğu genç şairlerin şiirlerini okumuş, yayımlanmayacak kadar kötü olanları yayımlamamış, yayımlamaya değer bulduğu bazı şiirleri de vezin, kafiye, redif ve kelimelerin manalarına kadar değerlendirmiştir. Kendince hatalı gördüğü yerlere dikkat çekmiş ve kimi zaman da onları düzeltmesi için şairlere tavsiyelerde bulunmuştur. Muallim Naci, estetik kaygı ve Türkçe söyleyiş üzerinde yoğunlaşarak genç şairleri *Tercüman-ı Hakikat* okulunun bir talebesi gibi yetiştirmeye çalışmıştır.

## 1. Mehmet Emin Bey'in Hayatı

Mehmet Emin Bey, 1279/1862 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Nafia Nezareti Mektupçusu İbrahim Tevfik Bey'in oğludur. Mahmut Paşa Rüşdî Mektebine ve bir müddet de Galatasaray Mekteb-i Sultanisine devam etmiştir. Daha sonra Menşe-i Küttâb-ı Askerîye'ye girmiş, Ramazan 1294/Eylül 1877'de 300 kuruş maaşla Nafia Mektubî Odası, Rebiulahir 1298/Mart 1881'de 800 kuruş maaşla Turuk-ı Meâbir İdaresi Tahrirat Kalemî hulefalığına tayin edilmiştir. Medrese-i Hayriyyede kâtiplik mualimliğinde bulunmuştur (Erdoğan, 2014). Bademcik iltihabından (hunnak) dört beş gün ıstırap çektikten sonra 25 Mayıs 29 Recep 1301/ 1884 pazar gecesi vefat etmiştir. Mezarı Eyüp kabristanındadır (İnal, 1969: 676).

Mehmet Emin Bey'in genç yaşta ölümü o dönemin birçok edibini de derinden etkilemiştir. Bu ediplerden bazıları genç şairin ölümüne dair tarih düşmüşlerdir. Bunlardan biri Hamdi Bey'dir:

Dedi pâbestegân-ı dâmi kesret böyle târîhin  
Hümâyî âsümânı vasla dogru kıldı bak pervâz (İnal, 1969: 676)

Muallim Naci, *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde Mehmet Emin Bey'in ölümüne "Ali Ruhi Bey'de Şiddet-i Teessür" başlığıyla kaleme aldığı yazısında değinir ve Ruhi Bey'in, Emin'in vefatını işitir işitmez ağlayarak güzel bir kıta yazdığını bu kıtanın mezar taşına yazılsa yakışacağını dile getirmiştir:

Avâlimden edip kat'ı taallûk  
Çekildi bezmi Rabbülâlemine  
Emîn'in etti rûhî arşa pervâz  
Bu âlem rengdir rûhu'l-emîne (İnal, 1969: 676)

Muallim Naci, Mehmet Emin Bey'i "şâ'ir-i sihr-âferîn" olarak değerlendirmiş, vefatı dolayısıyla üzüntüsünü şu beyitle ifade etmiştir:

Saňa îmânla vâşıl oldu Emîn  
Anı yâ Rab mu'azzez et âmîn (Manastırlı Rızâ Nûrî, 1308:9)

Alan araştırmacılarından Fevziye Abdullah Tansel de Muallim Naci'nin Mehmet Emin Bey'in erken yaşta ölümüne çok üzüldüğünü ve onun bu vakitsiz ölümü üzerine şu dörtlüğü yazdığını bildirmektedir:

Şi'rin gibi âlî idin ey fahr-i edîbân  
Cennette de şâirler ile gurfe-nişin ol  
Dünyâda edeb nâmını andıkça lisânlar  
Ta'zîm ile tekrâr olunur nâmın emîn ol (1953: 190)

Mehmet Emin Bey'in Fransızca bildiği, bu dilden yaptığı tercüme-lerden anlaşılmalıdır (Mehmet Emin Bey, 1302: 40). *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde yayınlanan ilk beş şiirinde Aşkî mahlasını kullanmıştır. Daha

sonraları gazetenin 22 Mart 1883 tarihli sayısına gönderdiği bir açıklamada Âbid Aşkî<sup>1</sup>'nin kendisi olduğunu ve mahlasını da kendisine üstat olarak gördüğü Ali Rûhî Bey'in verdiği Hümâyî mahlası ile değiştirdiğini, artık şiirlerini bu mahlasla yazacağını duyurmuştur.

*Efendimiz Hazretleri!*

“‘Âbid ‘Aşkî’ nâmu müste‘ârdır. Müste‘îri bendeñizim. Şim-diye kadar bir fikr-i maşûsa mebnî bu nâm-ı müste‘âr ile huzûr-ı sâmi-i edibânelerine takdîm âşâr-ı perîşân-me‘âl ediyordum. Fakat soñradan bu fikriñ kuluñuzca murâd-ı bih olan hükme ‘adem iktirânı bir ikinci fikriñ taşîline sebep oldu ki bu hükümsüz bir fikirden tolayı nâm-ı müste‘ar ile neşr-i âşâr itmekdeki fiğdân münâsebeti imâ ile birinciye mecrûh bıraktı. İşte bu fikr üzerine beyân-ı hakîkat eylerim. Âfideki imzâ aşl-ı ismimdir. Şi’rde “Hümâyî” tahallus eylemekligimi bundan bir sene evvel şâ‘ir-i âteş-zebân Rûhî-i zamân hazretleri tavsiye buyurmuşlar idi. O zamandan bu ana kadar olan sâmeñât gayr-ı maqbûle-i nâçîzânemdir. “Hümâyî” tahalluş ider ve hatta ‘Aşkî mahlasıyla nazâr-gâh-ı kabûl ve tenkîd-i fâzilânelerine ‘arz eylediğim gazelleri bile mecmu‘ama bu mahlasla kayd eyler idim. Artık bundan böyle evc-i a‘lâ-yı şahâ‘îf-i edebiyâtda şimdiye kadar mütevârî-i kâf ihtifâ olan “Hümâyî” pervâz-nümây iftikâr olabilirse yine bahtiyârim... Nâfi‘a Nezâretine mensûb Mehmed Emîn. (Tercümân-ı Hakîkat, Nr. 1434, 22 Mart 1883 s. 2-3.)

Şair bu açıklama ile beraber gazeteye gönderdiği “Yenisi” başlıklı gazelin mahlas beytinde hem adını hem de eski ve yeni mahlaslarını birlikte anmıştır.

*Hümâyî-veş mağâmım Kâf-ı kûy-ı Sidre-sâyeñdir  
Emîn-i vañy-i ‘aşkıñ cebhe-sâyım beyt-i ‘ulyâya  
Gazel /5 Nr. 1434, 22 Mart 1883 s.3.*

<sup>1</sup> Fevziye Abdullah Tansel’in, Muallim Naci ve Rezaizade Mahmut Ekrem üzerine yazdığı makalesinde genç şairin adını ve mahlaslarını zikretmiş, müstear isminden bahsetmemiştir (Tansel, 1953: 190). Celal Tarakçı ve Erdal Bozdağ, Mehmet Emin Bey’in müstear ismini *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinden Âbid Aşkî olarak aktarmışlardır (Tarakçı, 1973: 271; Bozdağ, 2020: 205). Neşe Demirci hazırladığı yüksek lisans tezinde genç şairin müstear ismini Âbid-i Aşkî olarak okumuştur (2012: 172). Bu araştırmada müstear isim anlam gereği Âbid Aşkî olarak okundu. Şairin biyografisini aktaran kaynaklarda müstear ismi geçmemektedir. Tarakçı ve Erdoğan müstear ismin Mehmet Emin Bey’e ait olduğunu gösteren bir açıklama yapmadan hazırladıkları tezlerinde Muallim Naci’nin *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde eleştiri yazılarından örnek verirken bu müstear ismi anmışlar ama müstear ismin Mehmet Emin Bey’e ait olup olmadığı ile ilgili bir açıklama yapmamışlardır.

Mehmet Emin, *Nevbahârım* adlı eserindeki beş gazeline mahlas kullanmamıştır. Gazeller başlığı altında yer alan “ağladı” redifli gazeline ise “Emîn” mahlasını kullanmıştır. Bu bölümde “Merhûmuñ evân-ı şabâvetinde söylediği aşârdandır” şeklinde bir dipnot düşülmüştür. Bu gazel, “nevheves şair”in yazdığı ilk gazeli veya ilk gazellerinden biri olarak değerlendirilebilir (Mehmet Emin Bey, 1302: 77).

Çâresiz bu haste-i hicrim *Emînâ* öyle kim  
Derdime merhem teraḥḥum etti dârû ağladı  
Gazel 19 /5 (Mehmet Emin Bey, 1302: 77)

Neticede Mehmet Emin Bey gazellerinde Aşkî, Hümâyî ve Emîn olmak üzere üç mahlas kullanmıştır.

## 2. Mehmet Emin Bey'in *Nevbahârım* adlı Eseri ve Yayım Macerası

Mehmet Emin Bey'in bilinen tek eseri ölümünden sonra kardeşi Mehmet Ali Bey tarafından Muallim Naci'nin teşvikiyle manzum ve mensur bütün yazdıklarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan *Nevbahârım* isimli eserdir. Bu esere *Nevbahârım* ismini Muallim Naci vermiştir. Eser, 1884 yılında Mahmûd Bey Matbaası'nda basılmıştır.

*Nevbahârım*'ın girişinde, Muallim Naci'nin *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde Mehmet Emin Bey'in vefatından sonra kaleme aldığı “Mukaddime”, “Âlem-i Edebiyatımızda Bir Mahzûniyyet” ve “Alî Rûhî Bey'de Şiddet-i Teessür” başlıklı yazıları ile Mehmet Emin Bey'in kardeşi Mehmet Ali Bey'in *Tercüman-ı Hakikat*'e gönderdiği bir yazısı bulunmaktadır. Eserde mektup, tercüme ve çeşitli mensur parçaların yanı sıra beşi Mes'ûd Harâbâtî'ye nazire olarak yazılan yirmi bir gazel yer almaktadır. Eser toplam 79 sayfadan meydana gelmiştir. Bu esere Manastırlı Rızâ Nûrî tarafından *Tahmîsât-ı Nevbahârım* adıyla nazire bir kitap yazılmıştır ve 1890'da İstanbul'da bastırılmıştır (Erdoğan, 2014). Eserde yer alan birtakım gazelleri *Tercüman-ı Hakikat* gazetesindeki hâlimden farklıdır. Kimi değişiklikler mahlasa kadar yansımıştır. Tercümelerinden birinde genç şair Sadi-i Şirazi'nin bir hikâyesindeki bölümü Farsça'dan değil Fransızca'dan tercüme ettiğini dile getirmiştir (Mehmet Emin Bey, 1302: 40).

Muallim Naci'nin nevheves şairin şiirlerinden övgüyle bahsetmesini, İsmail Hakkı Bey abartılı bulmuş, şairin yazdığı birçok şiirin Naci'ye nazire olduğunu dile getirmiştir. İbnülemin Mahmut Kemal İnal da İsmail Hakkı Bey gibi genç şairi pek başarılı bulmamıştır (İnal, 1969: 676).

## 3. Gazellerinin İncelenmesi

Mehmet Emin Bey'in *Nevbahârım* adlı eserinde “Gazeller” başlığı altında toplam yirmi bir manzume yer almaktadır. Bu gazellerden beş tanesi Muallim Naci'ye naziredir. Eserin yayınından önce on iki gazeli *Tercüman-ı*

*Hakikat* gazetesinde yayımlanmıştır. Mehmet Emin Bey'in ikisi nazire olmak üzere dört gazelinde mahlas bulunmamaktadır. Şair bir gazelinde "Emîn", dört gazelinde "Aşkî" ve diğer on altı gazelinde "Hümâyî" mahlasını kullanmıştır. On beşinci gazelin üçüncü beytinin ilk dizesi bulunmamaktadır. Bu bölümde şairin *Nevbahârım* adlı eserindeki gazellerinin son şekilleri üzerinden inceleme yapılmıştır. Beyitlere verilen gazel ve beyit numaraları bu eserdendir.

#### a. Muhteva:

Mehmet Emin Bey gazellerinde daha çok aşkı konu edinmiştir. Geleneğin devamı niteliğindeki gazelerde divan şairlerinin mazmunlarını kullanarak sevgiliye duyduğu aşkı dillendirir. Onun maşuku; merhametsiz, kan dökücü, boyu Tûba, yanakları yıldırımlar gibi parlayan, dudağı la'1 taşı gibidir. Şairin herhangi bir tarikatla ilgisine dair kaynaklarda herhangi bir bilgi bulunmamaktadır ancak bir gazeli tasavvufî duyuş ve düşünüşle kaleme alınmış görünmektedir.

Mehmet Emin, maşukuna cân, gülüm gibi kelimelerle hitap etmiştir. O, klasik şiirin Leyla ve Mecnun ile Ferhat ve Şirin karakterlerini ustalıklı şiirine göçürüp hem maşukunu Leyla ve Şirin'e kendisini Mecnûn ve Ferhat'a benzetmiş hem de bu kelimelerin gerçek anlamlarını düşündürecek şekilde kullanmıştır:

Şîrîn sühân ü Leylî-i zülfün beni cânâ  
Mecnûn ediyor derd ile mânende-i Ferhâd (G.1/2)

Kaçma benden reh-güzârîñ hâr-zâr-ı âhdır  
Gel gülüm pâmâliñ olsun kâle-i şad-çâk-ı ten (G.1/2)

Şair, onuncu gazelinde "yüzün güzel" redifi ile sevgiliye hitap etmiştir:

Bir başka sırr u cilveye mazhar yüzün güzel  
Zâhir hemâre çeşmime yer yer yüzün güzel (G.10/1)

Klâsik şiirde çok kullanılan şairin kendisini Mecnun; sevgilisini Leyla olarak görmesi onun şiirlerinde de görülür. Beyit, Fuzulî'nin bir beytini andırır. Dünyanın şu anki Mecnun'u kendisi, Leyla da sevgilisidir:

Bence sâbittir tenâsühden beğâ-yı ehl-i 'aşk  
Bu cihânîñ şimdi Mecnûn'ı benim Leylâ'sı sen (G.14/3)

Esîr-i derd-i aşk u mest-i câm-ı hüsn çok ammâ  
Biziz meşhûr olan Leylî saña Mecnûn baña derler (Fuzûlî, G.80/2)

Mehmet Emin, sevgilisini ölüleri nefesi ile diriltmesi yönüyle Hz. İsa'ya benzetmiştir. Hz İsa'nın nefesi gibi sevgilinin dudağının ölü gönüllere can verdiğini dile getirmiştir. Bu durum Klâsik şairler tarafından çok kullanılan bir telmihtir:

Dem urur rûh-ı Mesîhâdan leb-i la'lûñ müdâm  
Cân bulur her mürde-dil zevk-ı hitâbından seniñ (G. 8/3)

### *Maşukun Güzellik Unsurları*

Mehmet Emin “kâmetün” redifli gazelinde sevgilisini; Allah'ın onu özenerek yarattığını, boyunun cennetteki Tûba ağacı gibi olduğunu bundan dolayı da cennet çiçeklerinin kokusunun sevgilisinden yayıldığını söyler:

Hak özenmiş eylemiş Tûbâya nisbet kâmetün  
Ol sebebden neşr ider gül-bûy-ı cennet kâmetün (G. 9/1)

Şairin sevgilisinin zülfü altın gibi sarıdır. 18. yüzyılda Nedim'de daha çok görülen sevgilideki fiziksel değişim (Mazıoğlu, 1957: 50), geleceği sürdüren Mehmet Emin'in şiirlerinde de görülmüştür:

Zülf-i zer-târ u perîşânîñ bulınca ihtizâz  
Gösterür şekl-i livâü'l-hamd-ı rahmet kâmetün (G. 9/3)

Sırma kâkül sîm gerden zülf tel tel ince bel  
Gül yanaklı gülgül kerrâkeli mor hâreli (Nedim, Ms. 42/4)

Sevgilin yanakları renk açısından ateşe benzitilirken âşık da ceza olarak nara yanmıştır. Beyitte kurulan “âteşin-ruhsâr-nâra yanmak, meyl eylemek-ceza-yı tab'ımı mürettep leff ü neşr ile sebep sonuç ilişkisini paralellikle verilmiş ve “nâre yanmak” kelime grubunun çağrışımından yararlanılmıştır:

Âteşin-ruhsârını yâriñ görüp meyl eyledim  
Nâre yandım 'âkıbet gördüm cezâ-yı tab'ımı (G. 18/4)

Sevgilinin şeker gibi olan gülüşü güzellikte Mevlâ'nın feyzine benzer. Bu benzetme, bedâat kelimesini kastedilmeyen anlamını da çağrıştıracak bir kullanımla yeni olup bidatı görenlere “lâ-havle” çektiirmektedir:

Şeker-ħandeh bedâ'atde müşâbih feyz-i Mevlâ'ya  
Gören bu bid'atı lâ-ħavle-ħ'ândır Ĥak Te'âlâya (G. 16/1)

Mehmet Emin'in sevgilisi klasik şairlerin şiirlerinde olduğu gibi merhametsiz ve kan dökücüdür. Âşık da sevgilinin kan döken yan bakışının ufak bir işareti ile canını vermeye hazırdır:

Hâzırız cân virmege ol ġamze-i ĥûn-ħ'ârîña  
Çeşm-i mestiñden faķaķ bir nîm işâret bekleriz (G. 2/6)

Bu yönü ile Mehmet Emîn'in maşuġu Fuzûli'nin maşuġuna benzer:

Çâk-i sînemde olan kanlı ciger pâreleri  
Mest çeşmiñde olan gamze-i hûn-hâra fidâ (Fuzûlî, G. 7/4)

*Mehmet Emin'in Âşık Tipi*

Mehmet Emin'in âşık tipi, klasik şiirimizin bütününde görülen âşık tipiyle aynı özellikleri gösterir. O sevdiğine sâdiktır ve aşk yolundan gitmektedir. Aşk yolunun yolcusu başka yol tutmaz. Sevgilinin boyu da doğru yolu gösterir. Maşukun boyu da deniz feneri gibi aşığın sürekli doğru yolu gösterir. Âşık, sevgilisinin boyunu görenlerin onun boyuna nazar değdirebileceğini düşünerek boyunu kem gözlerden koruması için Allah'a emanet eder:

Râh-ı 'aşkuñ sâliki tutmaz tarîk-i inhirâf  
Eylemiş ta'yîn-i haqq-ı istikâmet kâmetüñ (G. 9/4)

Çoklaruñ 'Aşkî gibi seyrinde kalmışdur gözi  
Kem-naazardan olsun Allâh'a emânet kâmetüñ (G. 9/5)

Âşık, gelenekte olduğu gibi sevgiliye kavuşamadığı için acılar çekmektedir. Bu acıları âh ve eşk (gözyaşı) açığa vurur. Gönlü ve gözü de kederler mayesi ile aynı mizaçtır:

Âhım izhâr itdi hâl-ı ibtilâ-yı tab'ımı  
Eşkim añlatdı cihâna mâcerâ-yı tab'ımı (G. 18/1)

Nâle vü âhım şadâ-yı cuşuş ü eşkim hazîn  
Yek-sirişt-i mâye-i ekdârdur gönüm gözüm (G. 11/5)

Yeri geldiğinde sevgiliye dış görünüşüme bakarak karar verme; kalbimi gör, ondan sonra hüküm ver demiştir. Toprakta ağlayan gözümü görüp de beni süfli sanma; kalp gözü ile bakarsan yüceliğimi görürsün diyerek sevgilinin kendisine bakmasını dile getirmiştir:

Şanma süflîyim görüp hâk üzre çeşm-i zârımı  
Bağ da çeşm-i kalb ile gör i'tilâ-yı tab'ımı (G. 18/2)

Şairin yaratılışı sürekli dert ve gam ile ünsiyettedir. Hakkın, onu kederle ünsiyet hâlinde görüp yaratılışını bu hâl üzerinde tutmasını istemez:

Tab'ım ünsiyet-pezîr-i derd ü gâmdur muttaşıl  
Muttaşıl devr itmesün Hâk âşinâ-yı tab'ımı (G. 18/3)

Sevgilinin ateşe benzeyen yanağını görünce ona meyletmış, bunun sonucu olarak da kendi elleriyle kendini ateşe atmıştır:

Âteşin-ruhşârını yârîñ görüp meyl eyledim  
Nâre yandım 'âkıbet gördüm cezâ-yı tab'ımı (G. 18/4)

Şair, aşkı inkâr edemez çünkü gönlü ve gözü daima ikrara mâildir:



İtmek olmaz hâşılı 'Aşkî baña inkâr-ı 'aşk  
Kim hemîşe mâ'il-i ikrârdur gönlüm gözüm (G. 11/6)

Âşık, Kâf dağında kayıtsız, istiğna halinde dünyayı seyrederken huzuru, rahatı sevgilinin saçındaki tuzakta bulmuştur:

Düşdi dâm-ı zülfüne buldı Hümâyî râhatı  
Kâf-ı istiğnâda bî-şâyâne seyr eyler iken (G. 14/5)

Âşığın aşk ateşinden sinesi yanmaktadır, gönlü Hz. İbrahim'in yandığı ateş bahçesi gibidir. Bu yüzden sevgiliye hitaben bu aşkın büyüklüğünü göstermek için sinemi aç ve gör demektedir:

Gönlümü bir gülşen-i pür-nûr kılmış nûr-ı 'aşk  
Sînemî aç gör Halîlullâh'ın âteş-zârını (G. 22/3)

#### *Şairin Tasavvufî Anlayışı*

Osmanlı toplumu, dinî ve buna bağlı olarak gelişen tasavvufî anlayışı ve düşünüşü hayat tarzı hâline getirmişti. Şairlerde dinî veya tasavvufî bir bağ olsun veya olmasın sosyal yaşamda var olan bu atmosferde bu terminolojideki kelimelerle şiirler kaleme alıyorlardı.

“İçre” redifli gazelini tamamen tasavvufî bir anlayışla kaleme alan Mehmet Emin, bu dünyanın geçici olduğunun ve insana keder verdiğinin farkındadır. Kendine, Hak yolunda can vererek mekânlar içerisinde bir “lâ-mekân” bulmayı tavsiye eder:

Gamından 'âlemiñ râhat degilseñ bâri vazgeç de  
Tarîk-i Hâk'ta cân vir bir mekân bul lâ-mekân içre (G. 17/2)

Yine aynı gazelin üçüncü beytinde cân için mücadeleyi bırakmayı bundan dolayı da ekmeğe esir olmamayı öğütlerken basiret gözü ile baktığın zaman ekmeğin de başa kakılabileceğini söyler:

Bırak bu gîrüdârı cân için nâna esîr olma  
Başîret kıl gör ol nânî ki müdğam imtinân içre (G. 17/3)

Fahriye havası taşıyan mahlas beytinde şair, süfli toprak içerisinde kanadı kırılmış olsa da kendisini hakikatte kuds-âşiyân bir kuş olarak tasavvur eder:

Hümâyî tâ'ir-i kuds-âşiyânım ben hâkîkatde  
Ne gam işkeste-bâl oldumsa süflî hâk-dân içre (G. 17/5)

#### *Şairin Kendisini Övmesi*

Geleneğin bir devamı olarak Mehmet Emin de bir gazelinin mahlas beytinde kendi şiirini övmektedir. Onun her bir sözünde mana nurunun şimşekleri parıldamıştır:

Nûr-ı ma'nâ berķ urur her bir sözümde 'Aşķiyâ  
Gösterür her bir sözüm feyz-i şafâ-yı tab'ımı (G. 18/6)

*Şiirlerinde kullandığı deyimler:*

Dilin imkânlarından birisi de deyimlerdir. Mehmet Emin de bu imkânlardan yararlanmışır. Bu çerçevede gazellerinde dikkati çeken deyimler aşığıda örneklenmiştir:

*Gözü kalmak:*

Gözü kalmak deyim hayranlığı ifade eder. Sevgilinin idealize edilen güzelliğı onu görenlerin ihtiyarını elinden alır. Sevgilide Aşķı'nın nasıl gözü kalmışsa rakiplerinin de gözünün kalmaması düşünülmez. Onun için Allah sevgiliyi kem nazarlardan saklasın diye dua eder:

Çoklaruñ 'Aşķı gibi seyrinde kalmışdur gözi  
Kem-naazardan olsun Allâh'a emânet kâmetüñ (G. 9/ 5)

*Can vermek:*

Ölmek ve ruha güç vermek manlarına gelen can vermek deyimini Mehmet Emin aşığıdaki beyitte iki manaya da gelecek şekilde kullanmıştır. Ona göre Hak yolda can veren kişi sonsuzlukta kendisine yer bulacaktır:

Gamından 'âlemiñ râhat degilseñ bâri vazgeç de  
Tarık-ı Hâķ'ta cân vir bir mekân bul lâ-mekân içre (G. 17/2)

*Edebî Sanatlar*

Şairler şiirlerini edebî sanatlar üzerinden inşa etmişlerdir. Mehmet Emin'in şiirlerinde en çok kullandığı edebî sanatlar telmih, istiare, tevriye ve teşhistir. Kimi zaman maşukunu benzettiğı tarihî kişiler üzerinden sevgilisinin özelliklerini aktarmış, kimi zaman da duyduğu acı veya sevginin yüceliğini bilinen tarihi kişiler üzerinden vermiştir:

Hâlime Tîmûr ü Cengîz ü Hülâgû ağladı  
Cân yakıp kanlar içen cellâd-ı bed-hû ağladı (G. 18/1)

Şair, kimi beyitlerinde Hümâyî mahlasını hem mahlas olarak hem de hüma kuşu manasında tevriyeli kullanmıştır:

Bulurum ben de Hümâyî gibi yoklukda vücûd  
Yaķarım âteş-i 'aşķa per ü bâl olsa daħi (G. 21/5)

Âşığın sinesindeki gül bahçesinin perişan olduğunu gören lale, süm-bül ve gül şaire ağlamıştır. Şairin sinesindeki gül bahçesi ciğerinin kanla dolu olmasını ifade etmektedir ve bu duruma çiçeklerin bile ağladığını söyleyerek insana ait bir özelliğı doğaya aktarmakla teşhiş sanatından yararlanmışır:

Gülşen-i sînem perîşân oldığın gördükde hep  
Lâle vü sümbül gül ü ezhâr-ı hoş-bû ağladı (G.18/2)

### b. Yapı:

Mehmet Emin Bey, on dokuzuncu yüzyılda divan şiiri geleneğini mana bakımından devam ettirdiği gibi yapı açısından da geleneğin devam ettiricilerinden olmuştur. Gazellerinde şekil değişikliği görülme- yen şair, aruz veznini kullanmıştır.

Dört gazelinde redif kullanmadan tam ve zengin kafiyelerle şiirini kaleme almıştır. Bir gazeli ise yarım kafiyelidir. Daha çok “bekleriz, bilir, eylerim, ağladı” gibi Türkçe çekimli fiilleri redif olarak kullanmıştır. Gazellerinden ikisi dört, on ikisi beş; beşi altı; ikisi yedi beyitten oluşmaktadır.

### 4. Muallim Naci'nin Mehmet Emîn Bey'in Gazellerine Yazdığı Edebî Değerlendirmeler<sup>2</sup>:

Celal Tarakçı, *Tercüman-ı Hakikat*'ı edebî bir mektep olarak adlandırmıştır. O, Naci'yi bir nevi hoca olarak vasıflandırır. Naci'nin *Tercüman-ı Hakikat* gazetesindeki görevinin edebiyat köşesinde yayımlanacak eserleri seçmek ve bu yazılar hakkında değerlendirmelerini yazmak olduğunu dile getirmiştir. Bu görevi alarak o dönemin durgun geçen edebiyat hayatına bir hareketlilik getirmiştir. Naci Efendi'nin maksadı yeni yetişenlerin yükselmesine hizmet etmektir. Bunu, “İnsan birdenbire derece-i kemâle vâsıl olamaz. Her şeyde çalışa çalışa terakki eder.” ifadeleri ile dile getirmiştir (Tarakçı, 1973: 226). Buradan anlaşılıyor ki Naci'nin asıl görevi kendince istidadı olan gençlere yol göstermek, onlara hocalık yapmaktır. Bu nedenle gazetede- ki genç ediplerin eserleri üzerine, birtakım değerlendirmeler kaleme almıştır. Tarakçı, Naci'nin *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde şiirler için yazdığı değerlendirmeleri Tenkîd başlığı altında da incelemiştir (1973: 255).

Muallim Naci'nin *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde bazı şiirlerin altına yazdığı küçük anekdotlara Tarakçı'nın yaklaşımı, Kurnaz'ın *Osmanlı Şair Okulu* değerlendirmeleri ile örtüşür<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Prof. Dr. Celal Tarakçı genç şairlerin şiir değerlendirmelerini *Tenkîd* üst başlığı altındaki *Gençleri Tenkîd* alt başlığında incelemiştir (1973: 255, 266).

<sup>3</sup> Son dönemlerde Muallim Naci üzerine yapılan en kapsamlı çalışmalardan biri de Dr. Kayahan Özgül'e aittir. O da C. Tarakçı gibi düşünmektedir. *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde Naci'nin bazı şiirlerin altına yazdığı yazılarına edebî eleştiri gibi yaklaşmaz ona göre bu küçük açıklamalar bir muallimlik- tir. Muallim Naci bu açıklamalarda şiir- lerin vezinleri bozuk ise onların tamir edilme yöntemlerini, derdini anlatamayacak ifa- deyî düzelttiğini, sıradan olanı şiirleştirme sırlarını söylediğini, gramer ile ilgili hataları

Muallim Naci, Mehmet Emin'in gazeteye gönderdiği gazellere ilişkin, yaptığı değerlendirmelerde onu teşvik etmiş, yazmaya olan ilgisini arttıracak notlar düşmüştür. Yeri geldiğinde bir öğretmen gibi Mehmet Emin'in şiirlerindeki kusurları göstermiş, sonra bu hataları düzeltmesi için genç şaire önerilerde bulunmuştur.

#### 4. 1. Mehmed Emin'in Şiirlerini Muallim Naci'nin Beğenmesi

Muallim Naci'nin, Mehmet Emin Bey'in şiirine yaptığı ilk değerlendirmesi *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin 1393 numaralı, 2 Şubat 1883 tarihli sayısında 'Aşkî mahlasıyla yazdığı gazeledir. Söz konusu gazeli beğendiğini, bu şekilde gazel yazarsa her zaman yayımlayacağını "Evvelce yolladığınız gazeli bir mülâhazaya mebni derc itmemişdik. İ'tizâr ideriz. Böyle güzel söylerseñiz her zamân memnûnen derc eyleriz." cümleleriyle belirtir.

Edebî değerlendirmelerinden sonra tavsiyeler verirken daha yapıcı bir dil kullanan Muallim Naci, şairi daha da cesaretlendirmek için gazetesinin 1399 numaralı 9 Şubat 1883 tarihli yayınında şairin kalem erbabı gençler arasında önemli bir mevkiye olacağını, şiirlerini yayınlamanın bir şeref olduğunu "Şübbân-ı erbâb-ı kalem arasında bir mevki'-i mümtâz tutacağınız tebşîr idiyorsunuz. İ'lân-ı şükrân ideriz. Böyle eserlere vâsıta-i neşr olmak her zaman aradığımız şereflerdendir." ifadeleriyle dile getirir.

Şairin gazetesinin 1411 numaralı 23 Şubat 1883 tarihli yayınındaki gazelini Naci, onun şiirini *rengîn* ve övgüyü üzerine çeken bir tarzda bulur. "Rengîn" kelimesi tezkire yazarları tarafından nazım ve nesir eserleri "beğenme" terimi olarak kullanılagelmiştir (Türkyılmaz, 2018: 1001-1002). Naci de geleneğe uyararak beğendiği gazel için bu ifadeyi kullanmayı tercih etmiştir: "Bu gazeliñiz de rengîndir. Câlîb-i taşîndir."

Şairin, gazetesinin 1418 numaralı 3 Mart 1883 tarihli sayısında yayınlanan gazelini: "Bu gazeliñiz için 'arz-ı taqdîr itmeği vezâ'ifden 'add eyleriz. Her beyti güzel!.. Âşâruñız şî'ri sevenleriñ gözini gönîlüni açıyor. Turmayup söylemelisiñiz." cümleleriyle metheder.

Gazetesinin 1452 numaralı 12 Nisan 1883 tarihli sayısında şairin gazelinin övgüye layık olduğunu ve bunun gibi eserler yazmasını ve başarılı olmasını temenni ettiğini belirtmiştir: "Bu gazeliñiz taqdîre sezadır. Her zamân böyle eserler yazmağa muvaffak olmañızı isteriz."

Gazetesinin 1555 numaralı 13 Ağustos 1883 tarihli sayısında şaire ilk kez adı ile seslenerek bu genç şairin, şairlerin öncüsü olacağını matbuat

---

düzeltilmesini, imlâ hatalarını düzelteren bir hoca gibi davrandığını ifade eder (Özgül, 2016: 9).

âlemine ilan etmiştir: “*Emîn Efendiniñ ser-efrâzân-ı şu‘arâdan olacağını bu eşeri de tebşîr idiyor.*”

Gazetenin 1418 numaralı 3 Mart 1883 tarihli sayısında genç şairin şiirlerindeki orijinal buluşları ve şiirlerinde kullandığı ifadelerden dolayı övülmüştür. Muallim Naci, matla beyitte geçen “*maṭla‘u‘l-envâr*” tamlamasını çok başarılı bulduğunu matla kelimesi üzerinden hem terim manasında hem de doğuş manasında kullanmasını beğendiğini ifade etmiştir. Aynı gazelin dördüncü beytindeki fiilin geniş zaman çekiminin beyitteki diğer kelimelerle uyumunu latif bulmuş ve bütün şairlerin bu kullanımı tasdik edeceğini yine beyitteki “*turur*” geniş zaman çekimli fiili ile aynı kökten ve çekimden gelen ama olumsuz geniş zaman şekli olan “*turmaz*” kelimesi ile karşılamıştır. Kelimelerin bu şekilde kullanımları daha çok tezkirecilerde görülen bir durumdur. Tezkire yazarları tanıttıkları şairlerin mahlaslarını, görevlerini, ya da beğendikleri şiirlerde geçen kelimeleri şairi anlatırken kullandıkları (Tökel, 2015: 263-270).

*Maṭla‘da böyle güzel (maṭla‘u‘l-envâr) îrâdı parlak bir muvaffakiyyet-i şâ‘irânedür. Şûret ne ma‘nî gibi şâbit ü seyyârî da câmi‘ olan dördüncü beytde istimrâr ma‘nâsı ifâde iden (turur) fi‘liyle (seyr eyler turur) ta‘bîriniñ isti‘mâli ḥaḳîqâten leṭâfetli olduğın taşdikden hîç bir şâ‘ir geri turamaz.*

## 4. 2. Muallim Naci'nin Mehmet Emin Bey'in Şiirlerine Yaptığı Değerlendirmeler ve Tavsiyeler

Muallim Naci, genç şairin şiirlerinde tespit ettiği birtakım hatalara dikkat çekmiş, birçok hatasını düzeltmesi içinde ona tavsiyelerde bulunmuştur. Bir muallim edası ile şiirlerini değerlendirmelerinde genç şairi kırmamak için elinden geldiğince yapıcı bir dil kullanmıştır. Kimi zaman “*arz u ihṭâr*” ifadelerini kullanmış, kimi zaman değerlendirmelerini önce veya sonra övgü ifadelerini kullanarak yapmıştır: *Beyitleriñizde ‘âdetimiz üzere ‘arz u ihṭâr idilecek cihetlerde aradık.*

### 4.2.1. Yapıya Dair Değerlendirmeleri

Gazetenin 1399 numaralı 9 Şubat 1883 tarihli sayısında yayınlanan gazelin dördüncü beytinde yer alan “*gerçi*” kelimesindeki vezin gereği yapılan imâleyi kabul etmediğini zira “*gerçi*” kelimesinin Türkçe olmadığını ifade eder. Farsça imlâda *gerçi* kelimesi iki kelimedenden mürekkeptir. “*اكر*” ve “*چه*” eğer ve çe kelimelerinden oluşan bu kelimedede aslî “*ی*” sesi bulunmamaktadır. Naci, kelimenin aslında olmayan ve “*i*” sesine yakın kapalı

<sup>4</sup> Prof. Dr. M. A. Yekta Saraç, “Şiir Tenkidine Dair Bir Örnek-Muallim Naci ve Muallim-” başlıklı makalesinde “*gerçi*” kelimesini vezne dair tenkitler başlığı altında değerlendirmiştir (2000: 248).

bir “e” sesi ile telaffuz edilen bu kelimeyi tamamen uzun bir “ı” sesi ile telaffuzunu hoş karşılamamıştır. Bu kelimeyi şarihlerin ve sözlük yazarlarının anlattıkları bilgilere delil getirmek üzere kullandıkları başka şairlerin şiirlerinden örnek beyitler getirerek düşüncesini ispat etmeye çalışmıştır. İran sahasından Sâib-i Tebrizî’nin ve Osmanlı sahasından bir şairin şiirinde bu kelimeyi imâleli kullanıldığını kendisi dile getirmesine rağmen genç şairin bu şekilde imâleli kullanmasına karşı çıkmıştır. Bu kelimenin hem Osmanlı sahasında hem de İran sahasında imâleli kullanılmasını hoşgörü kanıtı olarak görmüştür. “*Bizim nazarımızda bunlar delil-i imâle degül burhân-ı musâmahadır.*” değerlendirmesini yine tezkire yazarlarının üslubu doğrultusunda “*gerçi “gerçi” küçük bir şeydir diyerek*” gerçi kelimesi üzerinden de göndermede bulunmuştur.

Celal Tarakçı “gerçi” kelimesini Muallim Naci’nin “Acem Şivesine Karşı Tavrı” başlığı altında incelemiştir. Bu kelimenin yerine “ger” şeklinin kullanılmasını hoş karşılamamıştır. Onun zihninde “gerçi” artık Türkçeleşmiş kelimedir. “Fars gramer kurallarına göre eski şairlerimiz ne kadar şiir yazsalar da günümüz edipleri tarafından bu kaideler kullanılmaktadır” sözünü aktarmıştır (Tarakçı, 1973: 273).

Gazetenin 1405 numaralı 16 Şubat 1883 tarihli sayısında, genç şairin gazelin ikinci beytinin ikinci mısraında “cünbüşe” kelimesinde yaptığı imaleyi hoş görmüştür. Ama şairin bir önceki yayımlanan gazelinde “gerçi” kelimesindeki imâleyi hâlâ hoş görmediğini burada da yinelemiştir. Vezni tamamlamak için “gibi” kelimesinin “gîbi” şeklinde telaffuz edilmesini hoş karşılanmayacağı gibi “gerçi”nin de “gerçî” şeklinde kullanılmasının yanlış olduğunu ifade etmiştir:

*Didiginüz (cünbüşe) gibi kelimelerde vâkı‘ olan fetâh imâlelerini biz de hoş görenlerdeniz. Fakat ihâtâr itmiş olduğumuz (gerçi) gibi elfâzda tecviz itmek istediğiniz imâle-i kesreyi hoş göremeyiz. Çünkü tab‘en sevmeyiz. Meşelâ vezni ikmâl için (gibi) lafzınuñ kesre-i kâfını imâle iderek (gîbi) şûretinde telaffuz itmek söylenir şeylerden midir?*

#### **4.2.1.1. Tamlama Hataları**

Gazetenin 1405 numaralı 16 Şubat 1883 tarihli sayısında, genç şairin “gül-bûy-ı cennet” tamlamasını yanlış kurduğunu doğrusunun “bûy-ı gül-i cennet” şeklinde olması gerektiğini ifade etmiştir. Tamlamayı açıklarken Türkçe karşılıklarını da vermiştir:

*Ol sebebden neşri der gül-bûy-ı cennet kâmetiñ” muşrâ‘ındaki (gül-bûy-ı cennet)den maşşaduñuz. (bûy-ı gül-i cennet) demek ise (gül koçultı) ma‘nâsına olan (gül-bûy)uñ (gül koçustı) ma‘nâsında kullanıldığını bilmediğinizden mi buña toğrudur diyemeyiz.*

Gazetenin 1446 numaralı 5 Nisan 1883 tarihli sayısında Naci, genç şairin yine Arapça bir tamlamayı yanlış kurduğunu tamlamayı düzeltse de beytin içinde aynı manaya gelen kelimeler olduğunu ifade etmiştir:

*Secde-gâh itdüm anîñçün rûyuñ ey vechü'l-ḥasen” mışrâ'ın-daki (vechü'l-ḥasen)den güzel yüzli ma'nâsını mı irâde idiyorsuñuz? 'Arabîde güzel yüzliye (ḥasenü'l-vech) dirler ama bunu zîr ü zîber iderek (vechü'l-ḥasen) dirler mi bilemeyiz. (vechü'l-ḥasen)den murâdîñüz ḥasenîñ yüzi ise o zamanda mışrâ'dan “Ey ḥasenîñ yüzi yüziñi secde-gâh itdüm” ma'nâ-yı fâsidi çıkararak yüzlerden biriniñ zâ'id oldığını yüze çıkarır.*

“Vechü'l-ḥasen” tamlaması ile ilgili açıklamalarına gazetenin 1452 numaralı 12 Nisan 1883 tarihli sayısında devam etmiştir. Arapça tamlamalarda sıfatla isim birbirine dört yerde uymak zorundadır: Dişillik-erillik, tekillik-çoğulluk, tarif-nekre ve tamlamadaki iki kelimenin son harflerinin okunuşunun birbirine uyması. Naci, genç şairi bu konuda da uyarır. Vechü'l-ḥasen tamlamasında ya vech kelimesinin harf-i tarif lâmını (ل) alması ya da ḥasen kelimesinin harf-i tarif lâmını almaması gerektiğini, yoksa istenilen güzel yüz anlamının ortaya çıkmayacağını ifade etmiştir. Çünkü vechü'l-ḥasen tamlama değil, isim cümlesidir. Bu durumda cümlenin manası “yüz güzeldir” şeklinde olmaktadır. Son açıklama da ise tamlama doğru olsa da zevk-i selim sahiplerine kabul ettirilecek bir sanat olmadığını dile getirmiştir:

*'Arabîde şıfatla mevşufuñ ta'rîf ü te'kîrde daḥi muḥâbakatı lâzım olduğundan ma'rîf bi'l-lâm olan (el-ḥasen) lâm ta'rîfsiz bulunan (veche)ye şıfat olamaz ki (vechü'l-ḥasen)den güzel yüz ma'nâsını irâde itmek şaḥîḥ olabilsin. Bu ma'nâyı ifâde için yâ (veche)ye de bir lâm-ı ta'rîf getirerek (el-vechü'l-ḥasen) dimeli yâḥûd (el-ḥasen)i de lâmdan tecrîd idüp terkîbi (vech-i ḥasen) şûretine koymalıdır. Yoksa (vechü'l-ḥasen)üñüz ma'hûd (fezû'l-'acîb)e bir nazîre olur kalır. Terkîb ṭoğrı olsa bile burada “şâḥib” taḥdîri zevk-i selîm şâḥiblerine kabûl etdirilebilecek şan'atlardan değıldir.*

#### 4.2.1.2. Mahlasa Gelen Elif-i Nidâ

Gazetenin 1411 numaralı 23 Şubat 1883 tarihli sayısındaki gazelinde nevheves şairin mahlasının sonuna elif-i nidâ getirmesini istememiştir<sup>5</sup>. Buna bir delil olarak da 'aşkiyâ'nuñ eşkiyâ vezninde olmasını

<sup>5</sup> Erdal Bozdağ, genç şairin mahlasının sonuna getirdiği nida elifini “Elfâz-ı Köhne”nin Terki yahut Dilin Güncelleşmesi” adlı bölümde negatif eleştiri olarak değerlendirmiş, Naci'nin gazetedeki bazı eleştirilerinin şiirin ve söyleyişin güncellenmesi ve yerleşmesi üzerinde olduğunu dile getirmiştir (2020: 205).

göstermiştir: “*Bu ihtârumuz ‘ale’l-‘umûm mahlaşlaruñ âhirlerine elif-i nidâ getirilmesini sevmedigimizden nâşîdir. Buña (‘aşkıyâ)nuñ (eşkıyâ) vezninde olmasını da bir sebab ‘add idebilirsiniz.*”

#### 4.2.1.3. İraba İlişkin Hatalar<sup>6</sup>

Gazetenin 1418 numaralı 3 Mart 1883 tarihli yayınındaki gazelinde şaire bu bölümde önemli bir tavsiyede bulunmuştur. Bu da beyitleri nesre çevirmektir. Bu şekilde cümlenin irabı görülecek ve özne nerede, fiil nerede daha düzgün tespit edilebilecektir. Cümlede zarf-i fiil görevinde bulunan kelimenin bir ana fiile bağlanması gerektiği üzerinde duran Naci, bu zarf-fiilin isim cümlesine bağlanmasını bile hoş karşılamamıştır: “*şîğa-i ‘atfiye’ demekde olduğumuz (idiüp, gidüp) gibi şîğalar dâima mâ-ba’dlarında gelecek bir fi’le merbût bulunmak lâzım gelir. Şîğa-i ‘atfiyyeden soñra cümle-i fi’liyye yerine cümle-i ismiyye getirilirse şive-i lisân bozulmuş olur.*” Naci, genç şairin bu durumu düzeltmesinin çok basit olduğunu, bunun için sadece zarf-fiili, fiile tebdîl etmesinin yeterli olacağını ifade etmiştir.

*Beytindeki (idiüp) şîğa-i ‘atfiyyesi mâ-ba’dında kendini rabı idecek bir fi’l bulamadığı için açıkda kalmışdır. Mısrâ‘-ı şânîde (oldı, olmuşdur) gibi bir fi’l bulunmak lâzım idi. Beyt-i mezkûrı nesre tahvîl buyurursanız bu rabıtsızlığı pek kolay anlarsınız. Bunu râbıtalı bir beyt yapmak için çok düşünmek icâb itmeyecek. Yalnız (idiüp)i (ider) tebdîl iderseniz muvaffak olacaksınız.*

#### 4.2.2. Anlama İlişkin Değerlendirmeleri

Muallim Naci, şairin gazellerini mana bakımından da değerlendirmiştir. Değerlendirmelerden biri mısranın anlamı üzerinde iken diğer ikisi kelime bazında olmuştur.

Gazetenin 1399 numaralı 9 Şubat 1883 tarihli sayısında yayımlanan gazelin son beytinin ikinci mısranda istenen manayı ifade edemediğini dile getirip bunun için bir tavsiyede bulunmamıştır. Mısrada, sevgilinin temiz ruhundan can ışığına minnet beklemesini manidar bulmamıştır: “*Rûh-ı pâkînden ziyâ-yı câna himmet bekleriz.*” *Mısrâ‘ını murâd olunan ma’nâyı tamâmiyle ifâde idemiyor gördük.*

Gazetenin 1434 numaralı 22 Mart 1883 tarihli sayısında yayımlanan “eski” gazelin dördüncü beytin ikinci mısranda Muallim Naci, genç şairin beyitte kullandığı hegbe (heybe) kelimesinin istenilen manayı vermediğini

<sup>6</sup> Celal Tarakçı, bu bölümü “Şiveye Mugayır Sözlere İtirazlar” başlığı altında değerlendirip, “Edüb, gidüb” gibi bağ fiiller kendilerinden sonra gelen bir fiile bağlanırlar. Bunlardan sonra isim cümlesi getirilirse lisanın şivesine dikkat edilmemiş olur, açıklamasını yaptıktan sonra Âbid Aşki’nin beytini aktarmıştır (1973: 271).



ifade etmiştir. Bu kelimededen murat edilen anlamın ondan yapılacak bağışsa eğer heybeden bu mana çıkmaz diyerek genç şairi ikaz edip “heybe” yerine “hîbe” kelimesini kullanılmasını tavsiye etmiştir. Mananın zarfının (kabının) hîbe olmasının gereğini estetik yönden izah etmiştir:

*Dîde-i başîret hegbeye teşbîh edilmeyeceği cihetle: “Saña çeşm-i nihânî heybe-i elîâf-ı kudretse” mısrâ'ındaki (heybe)den murâdıñız ('aybe) muharrefi zan olunan (hegbe) olmayup bundan (bahşış) ma'nâsı kaşd eylediğîñiz anlaşılıyor. Hâlbuki (heybeden) bahşış çıkmaz, o ma'nânıñ zarfı (hîbe) olabilir.*

Naci, gazetenin aynı sayısında yayınlanan “yeni” gazelinin ilk beytinin ikinci mısraında kullandığı “bid'at” kelimesinin güzel tabirlerden olmadığını ifade etmiştir. Son beytin ikinci mısraında geçen “beyt-i ‘ulyâ” tabirinin doğruluğu için bu tamlamanın Ka'be'ye yorumlanmasına ihtiyaç olduğunu ifade etmiştir:

*Gören bu bid'atı lâ-havle-ğ'ândır... Mısrâ'ındaki (bid'at)ıñ ta'bîrât-ı hüsneden 'add olunamayacağı ise bedîhîdir. (Beyt-i 'ulyâ) ta'bîriniñ şîhhati de beyti Ka'be ile te'vil itmeğe muhtâcdır.*

## Sonuç

Mehmet Emin'in gazel yazmaya hevesli bir genç, divan şiirinin mecaz ve mazmunları ile *Tercüman-ı Hakikat* okulunun dikkat çeken bir talebesi olduğu tespit edilmiştir. O, ilk gazelini “Emîn” mahlasıyla yazmış, daha sonra gençliğin heva ve hevesi ile önceleri “Aşkî” mahlasını tercih etmiştir. Yazdıkları edebî çevrelerde beğenilince “Hümâyî” mahlasıyla şiirler yazmaya devam etmiştir. Genç yaşta vefat etmesi edebiyat dünyamız için acı bir kayıp olmuştur. Kaleme aldığı gazelerde mana ve yapı açısından divan şiiri geleneğini devam ettirmiş ve şiirlerinde daha çok aşkı dile getirmiştir.

Muallim Naci, *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin edebiyat köşesini 1883'ten 1885'e kadar yönettiği yıllarda özellikle genç şairlerin şiirlerine muallim edasıyla değerlendirmeler yazmış, onların daha güzel, daha doğru şiir yazmaları için genç şairleri yetiştirmeyi kendine şiar edinmiştir. Şiirlerini değerlendirdiği genç şairlerden biri de Mehmet Emin Bey'dir. Mehmet Emin Bey'in gazellerini vezin, kafiye, kelimenin manası, tamlamaların kuruluşu, cümle bilgisi ve beyitlerin manası açılarından değerlendirmiş, fikirlerini beyan etmiştir. Yeri geldiğinde kendince hatalı bulunduğu yerleri düzeltmenin yöntemini göstermiş hataları düzeltmesi için birtakım tavsiyelerde bulunmuştur. Muallim Naci, Mehmet Emin'i çok takdir ettiğini, gazellerini beğendiğini yeri geldiğinde vurgulamış, sık sık beğenilerini dile getirerek onu gazel yazmaya teşvik etmiştir. Mehmet Emin Bey de kaleme

aldığı şiirlerle Naci'nin öneri ve uyarılarını dikkate almıştır. Naci, aynı zamanda Mehmet Emin Bey'in gazelleri üzerinden gazelin nasıl yazılması gerektiğine dair okuyucularını bilgilendirmiştir.

## KAYNAKLAR

BOZDAĞ, Erdal (2020), “Muallim Naci'nin Düşünce Dünyası ve Tanzimat Yenileşmesindeki Yeri”, Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Doktora Tezi.

DEMİRCİ, Neşe (2012), “Tercüman-ı Hakikat Gazetesi (1-1500 Sayılar) İnceleme ve Seçilmiş Metinler”, Sivas: Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

ERDOĞAN, Mehtap (2014), “HÜMÂYÎ, Mehmed Emîn Bey”, *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, <http://teis.yesevi.edu.tr>: <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/humayi-mehmed-emin-bey> (Erişim tarihi: 21.03.2021).

GÖLPINARLI, Abdülbaki (1951), *Nedim Divanı*, İnkılâp Kit., İstanbul.

İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal (1969), *Son Asır Türk Şairleri* (Cilt 1), Milli Eğitim Bas., İstanbul.

KURNAZ, Cemal (2007), *Osmanlı Şair Okulu*, Birleşik Yay., Ankara.

Manastırlı Rızâ Nûrî (1308), *Tahmîsât-ı Nevbahârım*, Dersaadet: Kasbar Matbaası.

MAZIOĞLU, Hasibe (1957), *Nedim'in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*, Türk Tarih Kurumu Bas., Ankara.

Mehmet Emin Bey (1302), *Nevbahârım*, Mahmut Bey Mat., İstanbul.

ÖZGÜL, Kayahan (2016), *Şiirin Hazanında Gazel Dökenler-V Muallim Naci Efendi*, Kitabevi Yay., İstanbul.

PARLATIR, İsmail (2012), *Fuzûli: Türkçe Divan*, Akçağ Yay., Ankara.

SARAÇ, M. Ali Yekta (2000), “Şiir Tenkidine Dair Bir Örnek-Muallim Naci ve Muallim-”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, (29), s. 245-261.

TANSEL, Fevziye Abdullah (1953), “Muallim Naci ile Recaizâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hâdiseler”, *İstanbul Üniversitesi Türkiyat Mecmuası*, (190), s. 159-200.

TARAKÇI, Celal (1973), “Muallim Nâcî Efendi-Hayatı ve Eserlerinin Tedkîki”, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı.

Tercümân-ı Hakikat, Nr. 1393, 2 Şubat 1883

-----Nr. 1399, 9 Şubat 1883

-----Nr. 1405, 16 Şubat 1883

-----Nr. 1411, 23 Şubat 1883

-----Nr. 1418, 3 Mart 1883

- Nr. 1434, 22 Mart 1883  
 -----Nr. 1434, 22 Mart 1883  
 -----Nr. 1446, 5 Nisan 188  
 -----Nr. 1452, 12 Nisan 1883  
 -----Nr. 1555, 13 Ağustos 1883

TOLASA, Harun (2002), *Sehî, Lâtîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerine Göre 16. Yüzyılda Edebiyat Araştırma ve Eleştirisi*, Akçağ Yay., Ankara.

TÖKEL, Dursun Ali (2015), “Tezkire Yazarı Diyor ki: Mahlasların Anlamı Dilimizin Perdelerindedir”, *Türk Dili*, (767-768) s. 263-270.

TÜRKYILMAZ, Necla (2018), “Klasik Şiir Üzerine Yapılan Tenkit Termilojisine Bir Örnek: ‘Rengin’”, *Turkish Studies*, (28), s. 1001-1021.

**EK:** Mehmet Emîn Bey'in Farklı Mahlaslarla Yazdığı Üç Gazeli

### 1. Gazel:

Fâ' i lâ tün/ fâ' i lâ tün/ fâ' i lâ tün/ fâ' i lün

Hâlîme Tîmûr ü Cengîz ü Hülâgû ağladı  
 Cân yakıp kanlar içen cellâd-ı bed-hû ağladı

Gülşen-i sînem perîşân olduğın gördükde hep  
 Lâle vü sünbül gül ü ezhâr-ı hoş-bû ağladı

İñledi âhımla bi'l-cümle vuhûş-ı kûhsâr  
 Yandı hep tağlar baña eşcâr-ı hod-rû ağladı

Çâresiz bir haste-i hicrim *Emînâ* öyle kim  
 Derdime merhem terahhüm itti dârû ağladı (Mehmet Emin Bey, 1302: 77)

### 2. Gazel:

Fâ' i lâ tün/ fâ' i lâ tün/ fâ' i lâ tün/ fâ' i lün

Vakf-ı dîdâr-ı cemâl-i yârdır gönüm gözüm  
 Müstefîz-i ma'la'u'l-envârdır gönüm gözüm

Gördüğü esrâr-ı Hâk u ma'rifet hayrânıdır  
 Nâzır-ı âyîne-i esrârdır gönüm gözüm

Derk ider la'lüñde muzmer olduğın feyz-i Mesîh  
 Vâlih-i şun'-ı yed-i Settârdır gönüm gözüm

Ma'nevî biñ 'âlem-i taḥkîki seyr eyler turur  
 Şûretâ şâbit faqaṭ seyyâredir gönüm gözüm

Nâle vü âhım şadâ-yı cuşış ü eşkim hazîn  
 Yek-sirişt-i mâye-i ekdârdır gönüm gözüm

İtmek olmaz hâşılı 'Aşkî baña inkâr-ı 'aşk  
Kim hemîşe mâ'il-i ikrârdır gönülüm gözüm (Mehmet Emin Bey, 1302: 69-70)

### 3. Gazel:

Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

Şeker-handeñ bedâ'atde müşâbih feyz-i Mevlâ'ya  
Gören bu bid'atı lâ-havle-h'ândır Hâk Te'âlâya

Temâşâ-yı cemâliñden şafâ-yı rûh olur hâşıl  
Naşıl toysun gönül bir böyle rûhânî temâşâya

Süveydâ levhine biñ dürlü sevdâ oldı naş-efken  
Düşünce reng-i târ-ı kâkülün levh-i süveydâya

Baña beytü'l-hazende nah-i qaddiñ cilve-peymâdir  
Hayâlimde döner beytü'l-hazen ṭûr-ı tecellâya

**Hümâyî**-veş maqâmım Qâf-ı kûy-ı Sidre-sâyeñdir  
Emîn-i vahy-i 'aşkım cebhe-sâyım beyt-i 'ulyâya (Mehmet Emin Bey, 1302: 73)

**Yayın Tanıtımı:** ETİKAN Sema, ÖLMEZ Filiz, KILIÇASLAN Hande, ŞAHİN Cenk, (2020). *Kırşehir El Sanatları*, Ankara: Gece Kıtaplığı. ISBN: 978-625-7702-68-3, 261s.

Kırşehir ili, tarihî dönemlerde çeşitli devletlere ve Türk boylarına ev sahipliği yapmış küçük bir Anadolu şehridir. Bulunduğu coğrafya itibarıyla en eski çağlardan beri yerleşim yeri olan Kırşehir, Anadolu'nun Türkleşmeye başlaması ile birlikte birçok aşiretin, cemaatin ve Türk boyunun da yuvası hâline gelmiştir. Âşık Paşa, Gülşehri, Yunus Emre, Ahi Evran Veli gibi kalem ve gönül ehli büyüklerin bu coğrafyada yetişip eserler meydana getirmesi şehrin kültür tarihi açısından oldukça önemlidir. Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Çekiç Ali gibi saz ve söz ustalarını yetiştiren, Abdallık geleneğinin devam ettirildiği bu şehri bir müzik okulu olarak da değerlendirmek mümkündür. Kırşehir, kültür tarihimizin küllerini ve korlarını bir arada taşıyan bir kültür şehridir.

Kültürün en önemli unsurlarından biri de el sanatlarıdır. 2020 yılında yayınlanan, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi öğretim üyeleri Sema Etikan, Filiz N. Ölmez, Hande Kılıçaslan ve Cenk Şahin tarafından hazırlanan *Kırşehir El Sanatları* kitabı, Kırşehir yöresinin el sanatları alanında kültür birikimini ortaya koymaktadır. Proje aşamasında Ahi Evran Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından desteklenen çalışma, 2020 yılı aralık ayında okuyucusu ile buluşmuştur.

Kitap Kırşehir iline ait geleneksel el sanatlarının araştırılması ve gelecek kuşaklara bir envanter olarak aktarılması amacıyla hazırlanmıştır. Bu itibarla Merkez, Akçakent, Akpınar, Boztepe, Çiçekdağı, Kaman ve Mucur ilçeleri ve bu ilçelere bağlı köy ve kasabalara ziyaretler yapılarak yörenin geleneksel el sanatları



TÜRLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI  
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH  
49. SAYI / VOLUME  
2021-BAHAR / SPRING

**Sorumlu Yazar**  
**Corresponding Author**

Dr. Öğr. Üyesi  
Songül ERDOĞAN

Kırşehir Ahi Evran Üni.  
Fen-Edebiyat Fak.  
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

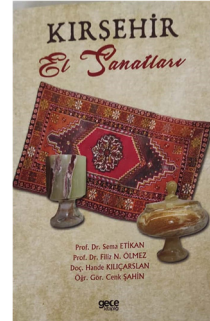
songultanboga@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5355-9399

**Atıf**

**Citation**

ERDOĞAN, Songül (2021). "Yayın Tanıtımı: Kırşehir El Sanatları", *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (49) 189-193.



YAYIN TANITIMI  
BOOK REVIEW

tespit edilmeye çalışılmıştır. El sanatları ile çeşitli vesilelerle uğraşmış ya da uğraşmaya devam eden kişilerle yapılan görüşmelerle yörenin el sanatları hakkında bilgi toplanmış, ellerinde bulunan eserlerin fotoğrafları çekilerek Kırşehir yöresine ait bir katalog oluşturulmuştur.

Eser, “1. Giriş, 2. Kırşehir İli, 3. Gereçler ve Yöntem, 4. Bulgular, 5. Değerlendirme ve Sonuç, 6. Kaynaklar” olmak üzere altı ana başlık altında ortaya konmuştur. “Giriş” kısmında el sanatlarının çeşitli kaynaklardan yararlanılarak tanımları verildikten sonra el sanatlarının sınıflandırılmasına yer verilerek kültürel önemine dikkat çekilmiştir (1-3). “2. Kırşehir İli” başlığını taşıyan ikinci bölümde Kırşehir ili tarihî ve kültürel açıdan tanıtılmıştır (3-7). “3. Gereçler ve Yöntem” bölümünde her ilçede gidilen belediye, köy ve mahalle alfabetik olarak verilerek bu yerleşim birimlerindeki el sanatlarının devam edip etmeyenleri tablolarla gösterilmiştir (9-16).

Kırşehir El Sanatlarına ait örneklerin sunulduğu asıl bölüm “4. Bulgular” başlığını taşımaktadır. Bu bölümde Kırşehir El sanatları “Dokumacılık”, “Oniks Taşı İşlemeciliği”, “Yorgancılık” ve “Diğer El Sanatları” olmak üzere dört başlık altında değerlendirilmiştir.

Çalışmada, “Dokumacılık” el sanatları arasında üzerinde en çok durulan bölüm olmuştur. Dokumacılığın Kırşehir’de Türklerin Anadolu’ya göç ettiği dönemlerde başladığı, Selçuklular döneminde iç karışıklıkları önlemek amacıyla bölgeye getirilen aşiretlerin Kırşehir ve çevresine yerleşerek bu bölgede dokumacılık kültürünü yaygınlaştırdıkları dile getirilmiştir. 13. yüzyılın başlarında Ahilik teşkilatı ve Anadolu Bacıları Teşkilatı ile yörede köklü bir dokumacılık geleneğini oluşturmuştur. Bu dokuma geleneği ile birlikte yaygı, halı yastık, halı minder, duvar kilimi, sedir kilimi, yüklük örtüsü, seccade ve namazlık gibi türlerdeki geleneksel dokumalar yörenin önemli bir geçim kaynağı olmuştur. 1950’li yıllarda Kırşehir halılarında pamuk ipliğinin yaygın olarak kullanılması, 1960’lı yıllarda Avrupa’ya yoğun bir şekilde insan göçünün başlaması, Kırşehir yöresindeki halıcılık sanatının şekil değiştirmesine ve azalmasına yol açmıştır. Okuma yazma oranının artması, mobilya kullanımının yaygınlaşması, hazır ürünlerin daha ucuz olması vb. birçok sebep Kırşehir yöresinde halıcılık geleneğini olumsuz etkilemiştir.

“Dokumacılık” bölümünde, yöre halılarında kullanılan renkler, motifler, sular ve halılardaki kompozisyona yer verildikten sonra, bunların diğer yörelerdeki dokuma teknikleri ile benzerliklerine yer verilmiştir. Özellikle Mucur ilçesi ve ona bağlı köylerdeki dokuma ve motif özelliklerine dikkat çekilmiş, pala, cicim gibi diğer dokuma çeşitlerinden bahsedildikten sonra kilim dokumalarına geniş bir yer ayrılmıştır. Yöredeki kilim çeşitleri ayrı başlıklar açılarak açıklanmaya çalışılmıştır (23). Bu başlıklar

açıklanırken yörede kullanılan söz varlığına sadık kalınmış, böylece yörede dokumacılıkla ilgili terminoloji de ortaya çıkarılmıştır.

“Dokumacılık” bölümünün alt başlıkları olarak “Dokumacılıkta Kullanılan Araçlar”, “İplik Hazırlama ve Boyama”, “Dokuma Tekniği”, “Dokumaların Renk, Motif ve Desen Özelliği” başlıkları yer almaktadır. Dokumacılıkta kullanılan araçlar bölümünde yörede kullanılan ısdar tezgahının ve dokumacılıkta kullanılan kirkit, diğdir, makas gibi dokuma aletlerinin fotoğrafları verilerek görsel bir envanter de ortaya çıkarılmıştır. İplik hazırlama ve boyama ile ilgili bölümde yünün hazırlanması, çırkık, kirmen, öreke ve iğ yardımıyla ip olma aşaması ve boyanmasına yer verilmiştir. Bu bölümde yörede ip boyayarak hayatını kazanan kişilerin isimlerini, bitkisel boya olarak kullanılan bitkilerin adlarını da görmek mümkündür. Gri (boz), kestane rengi, soman rengi, siyah, kahverengi, devetüyü rengi, mor, yeşil, taba gibi renklerin yörede nasıl boyandıklarını gösteren reçeteler ve bu renklerin dokumalar üzerinde gösterildiği fotoğraflar bölümü zenginleştiren diğer unsurlardır. Dokuma tekniklerinde halı dokuma teknikleri, düz dokuma teknikleri, tülü/filikli dokuma teknikleri ayrı ayrı ele alınmış ve bu teknikler yöreden çekilen fotoğraf görselleri ile desteklenmiştir. Dokumacılık bölümünün en uzun alt bölümü “Dokumaların Renk, Motif ve Desen Özelliği” dir (46-156).

Dokumaların renk, motif ve desen özellikleri verilirken Kırşehir halılarında özellikle 20. yüzyılda görülen değişimden söz edildikten sonra desen özellikleri ayrıntılı bir biçimde anlatılmıştır. Göbekli (toplu) halılar, göbekli (toplu) seccadeler, tek mihraplı seccadeler, saf seccadeler, manzaralı halılar, elmalı halılar, sinekli (benekli) halılar, barok desenli halılar özellikle sahada yapılan derleme çalışmaları sırasında çekilen fotoğraflarla örneklendirilmiştir. Yöre envanterinin hazırlanması amacıyla hazırlanan eserde Türk İslam Eserleri Müzesi, Vakıflar Halı ve Kilim Deposu, Ankara Etnografya Müzesi, Konya müzesi, Konya Mevlâna Müzesi, Afyon Müzesi ve özel koleksiyonlarda bulunan Kırşehir yöresi olarak kayıtlı halı örneklerinin fotoğraflarını ve bunların desen özelliklerini de görmek mümkündür. Fotoğrafları verilen halı ve yastık dokumalarının ilmek sayısı ve boyutlarına yer verildikten sonra, bu dokumalarda görülen motiflerin fotoğrafları da ayrı ayrı gösterilmiştir. Bu motifler Kırşehir yöresindeki adları ile verilmiş, böylece bölgenin yöresel söz varlığına da katkı sağlamaktadır. Halılar için uygulanan bu yöntem düz dokumalar ve tülü (filikli) dokumaları için de uygulanmıştır.

Dokumacılıktan sonra oniks taşı işlemeciliği eserde yer alan diğer bir el sanatıdır. Oniks taşı işlemeciliğinin yörede ne zaman başladığını, tarihî dönemlerde oniks taşının yörede hangi maden yataklarında çıkarıldığını, ne kadar işlendiğini, nerelerde pazarlandığını bu bölümde görebiliriz.

Günümüzde yöredeki oniks taşı çıkaran maden ocaklarının kapanması sebebiyle malzemenin Sivas ve Eskişehir gibi bölgelerden getirilmesi, işçiliği zor olan bu el sanatını devam ettirecek çırakların yetiştirilememesi, Çin kökenli ucuz ürünlerin piyasaya girmesi vb. sebepler bu el sanatını kaybolma tehlikesi ile yüz yüze getirmiştir. Bu bölümde oniks taşının ham madde oluşundan ürün olmasına kadar olan aşamalar Kırşehir oniks taşı atölyesinden ve oniks taşı satış yerinden çekilen fotoğraflarla aşama aşama anlatılmıştır (156-165).

Kırşehir el sanatlarından üçüncüsü olarak yorgancılık ele alınmıştır. Yörede yorgancılıkla ilgilenen işletmelerin sayısı, yünün hazırlanması, yorgan dikiminde kullanılan araç ve gereçler, mitilin hazırlanması, yorgan ölçüleri, saten yorganlarda kullanılan kalıp örnekleri bu bölümde okuyucuya aktarılmıştır. Kırşehir’de faaliyet gösteren yorgan evlerinden çekilen fotoğraflarla diğer bölümlerde olduğu gibi bu bölümde de zenginleştirilmiştir (165-178).

Dokumacılık, oniks taşı işlemeciliği ve yorgancılık dışındaki el sanatları “Diğer El Sanatları” başlığı altında Kırşehir El Sanatlarının dördüncü grubu olarak değerlendirilmiştir. Diğer El Sanatları: “Ahşap İşlemeciliği/ Marangozluk”, “Berdi Yastıkçılığı”, “Duvar Süsleri/nazarlık”, “Çorap Örucülüğü”, “Bitkisel örücülük”, “Oyacılık”, “Tuz işlemeciliği/Lamba yapımı” olarak alt başlıklar altında verilmiştir. Ahşap işlemeciliğinde yörede genel olarak ahşaptan yapılan ürün çeşitleri hakkında bilgi verilmiş, araştırma gezileri sırasında Kırşehir yöresinden çekilen dolap, kapı, pencere kasası, dolap kapağı fotoğrafları ile bu bölüm zenginleştirilmiştir. Berdi yastıkçılığı, günümüzde çeşitli sebeplerle neredeyse kaybolmuştur. Bu bölüme kitapta çok yer ayrılmamıştır. Duvar süsleri alt başlığında çeşitli boncuk, ponpon ve çeşitli materyallerle süslenmiş örgüler, üzerlik otundan yapılmış nazarlıklar ve diğer duvar sesleri fotoğrafları ile örneklenmiştir. Özellikle örgü tekniği ile yapılan duvar süslemelerinde kullanılan motif adlarına da yer verilmiştir. Çorap örücülüğünde yöredeki çorap tipleri, boyutları renk ve desen özellikleri ele alınmıştır. Çoraplarda kullanılan motifler dokumacılık bölümünde olduğu gibi, fotoğraflarıyla verilmiştir. Bitkisel örücülükte hasır örücülüğüne yer verilmiş, hasır dokumacılığında malzeme temininin zor olması sebebiyle aynı tekniğin kullanılarak yörede poşetlerle yapılan örgülere örnekler verilmiştir. Bununla birlikte çuval bağı, anahtarlık ve hayvan koşumu olarak kullanılan ip örgü örneklerini de bu bölümde görmek mümkündür. Diğer el sanatları içerisinde en son oyacılığa yer verilmiştir. Yöreden derlenen iplik ve boncuk oyaları fotoğrafları ile verilmiştir. Tuz işlemeciliği/lamba yapımında yörenin tuz madenleri ve bu madenlerden çıkan tuzların özellikleri, tuzdan yapılan lambalar ve diğer hediyelik eşyalar fotoğraflarla belgelenmiştir.



Makineleşmenin birçok kültür unsurunun hızla yok ettiği bu çağda başta dokumacılık olmak üzere Kırşehir yöresi el sanatlarının kayıt altına alınarak bir envanter çıkarılması özellikle Türk kültürü açısından oldukça önemlidir. Böyle bir envanterin hazırlanması için bir proje hazırlayarak sahaya inen ve el sanatları örneklerini kaydedip okuyucu ile buluşturan hocalarımızı çalışmalarından dolayı kutlar yeni çalışmalarında başarılar dileriz.



**Yayın Tanıtımı:** DUMAN, Mehmet Âkif (2019). *Retorikten Belâgate Mecâzdan Metafora*, , Ankara: Nobel Yayınları. ISBN: 978-605-7846-02-0, 867s.

Johannes Gutenberg Üniversitesi; Slav, Türk ve Baltık Çalışmaları Bölümü'nde öğretim üyesi olan Doç. Dr. Mehmet Akif Duman'ın dilbilim, retorik ve belâgat üzerine birçok çalışması bulunmaktadır. Duman'ın değerlendirme yazımıza konu olan eseri, Almanca olarak kaleme aldığı doktora tezinin, ekleme ve çıkarmalar yapılarak yine kendisi tarafından hazırlanan çevirisidir. Eserin yalnız bir çeviri olmayıp yazarının eklemeleriyle yeni bir boyut kazanması, kitabın kapsamını anlamamıza katkıda bulunan bir husustur. Üç kitap olarak hazırlanan eserde; ön söz, mukaddime ve teşekkür bahsi, giriş, konu, teşhis ve maksat, çalışmanın kapsamı, metod, genel bakış, kaynakça ve ekler kısımları bulunmaktadır. Eser içerisinde, ele alınan konularla ilgili çeşitli diyagramlara da yer verilmiştir.

Türk edebiyatında “metafor” kavramını karşılayan birçok terimin olması, bu kavramın içerik ve kapsamının belirlenmesi hususunda çeşitli sıkıntıları doğurmuştur. Bu bağlamda “metafor” kavramının “mecâz” ile aynı anlama gelecek biçimde kullanılmasının ortaya çıkardığı karmaşa, “Konu, Teşhis ve Maksat” bölümünde (7-10); sunulan tespitlerle örneklendirilmiştir. Metafor kavramı çok yönlü bir şekilde ele alınarak, bu kavram etrafında oluşan karmaşanın sebepleri belirlenmiştir.

Metafor kavramına alternatif olarak görülen edebi sanatlarla ilgili anlayışlar eserde mukayeseli olarak belirtilmiştir. Yazarın da “Metot” kısmında (12-14) belirttiği üzere çalışmanın asıl amacını da bu mukayese oluşturmaktadır. Bu doğrultuda retorik ve belâgat dahilinde bulunan konular da metafor kavramına eleştirel bir bakış getirmede “araç” konumunda bulunmaktadır.



TÜRLÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI  
JOURNAL OF TURKOLOGY RESEARCH  
49. SAYI / VOLUME  
2021-BAHAR / SPRING

**Sorumlu Yazar**  
**Corresponding Author**

Şeyma GÜL

İstanbul Kültür Üni.  
Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

sgseymagul@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4533-0831

**Atf**

**Citation**

GÜL, Şeyma (2021). “Yayın Tanıtımı: Retorikten Belâgate Mecâzdan Metafora”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (49) 195-199.



YAYIN TANITIMI  
BOOK REVIEW

Eserin üç ana bölümünden birini teşkil eden “I. Kitap/Retorik-Belâgat Mukayesesi” isimli bölümde (17-307), retorik ilminin iletişimi oluşturan tüm aşamaları içerisinde barındırdığı belirtilip, aynı zamanda bir sosyal süreç olarak da ele alınabileceği göz önünde bulundurulmuş ve belâgatle olan farkı açıklanmıştır. Öncelikle “metafor” kavramına yüklenen anlamlar tespit ve tahlil edilmiş, belâgat ve retorik kavramları da açıklanarak konu temellendirilmiştir.

Birinci bölümde yer alan “Retorik Nedir” adlı kısımda (20-22) retorik kavramının ihtiva ettiği anlamlar Latince ve eski Yunancadan alınan örneklerle sunulurken bu konuyla alakalı farklı görüşlere yer verilmiş, zihinlerde soru işareti hâlinde bulunan kısımlara dikkat çekilmiştir. Devamında gelen “Retoriğin Amacı” başlığı altında (22-24) retoriğin ana amaçları açıklamalarıyla beraber belirtilmiş ve bu konuda görüşlerini ortaya koyan Platon ve Aristoteles’in ifadelerine de yer verilmiştir. Böylelikle retoriğin bu eserde yalnız edebiyat cephesinden incelenmediği, bu ilmin Antik Çağ’dan bu yana gelişimini sağlayan filozoflara ait değerlendirmelerin de sunulmasıyla anlaşılmıştır.

Kitabın ilk bölümünde retoriğin amacının ne olduğuna dair sorulan çeşitli sorulara yanıtlar aranırken, bunun yanında retorik ile bağlantısı bulunan mantık, yönetim ve verbalizm konularına da temas edilmiş ve bu bağlantıların tarihsel süreç içerisinde nasıl bir gelişim ve değişim yaşadığı gösterilen örneklerle okuyucuya sunulmuştur (29-37). Yazar, retorik ilminin kurucuları arasında bulunan Korax’ın iyi bir konuşma için belirlediği ana hatlardan başlayarak, öğrencisi Teisias’ın retorik hakkında kendinden sonra gelenleri de tesiri altında bırakan düşüncelerine yer vermiştir. Retoriğin bir ilim olarak gelişiminde bayrağı çeken Gorgias, Sokrates ve Platon’un görüşleri de bu bölümde irdelenmiştir (44-71).

“Filozoflar Çağı” başlığı altında kaleme alınan kısımda (72-94) Platon, Aristoteles, Theophrast, Demetrios, Hermorogas’ın retoriği nasıl bir bakış açısıyla değerlendirdikleri ve belirledikleri sınırlar hakkında bilgi verilmiştir. Retoriğin fayda sağladığı alanlar, özellikle “hatiplik” çerçevesince incelenmiştir. Peri Hypsous’un yazarı olan edebiyat eleştirmeni ve öğretmeni Pseudo Longinos’a, ismiyle bir başlık açılarak retorik anlayışı anlatılmıştır. Longinos’un kitabında yer alan bölümler ayrı ayrı incelenmiş ve yazar tarafından retorik üzerine çıkarımlarda bulunulmuştur. Mecâz ifadeleri kullanmanın konuşmacının etkisini artırdığı kadar dinleyenler üzerinde de tesirler bıraktığı, “şairler” ve “hatipler” şeklinde bir ayrıma gidilerek Longinos’un eserinde tespit edilmiştir (94-103).

“Aristoteles’in Retorik’i” başlığı altında, Aristoteles’in retorik anlayışını oluşturan temel unsurlar, konuyla yakından ilgisi bulunan ve tartışmalara sebep olan diğer görüşlerle birlikte sunulurken farklılıklar ortaya

konulmuştur. Devamında ise Aristoteles'in *Retorik* adlı çalışmasından bahsedilmiştir. Retoriğin Aristoteles tarafından belirlenen amaçları, genel doktrinleri, türleri ve etkileri de bu kısımda yer bulan konulardandır.

“Retorik Kitabı” adlı kısımda (108-127) Aristoteles'in retorik-diyalektik ilişkisine dair görüşleri, “inandırma” ve “kanıtlama” teorileri etrafında incelenmiştir. Retoriğin amaçları hem hatip hem de dinleyici açısından değerlendirilmiş ve “Aristoteles'in Retorik'i” bahsinde, “inandırma” ve “kanıtlama” eylemlerinin retorik ilmi ile bağı ele alınmıştır. Bu bağlamda politik bir söylemde bulunurken veya bir mahkeme önünde savunma yaparken nasıl bir ruh hâli içerisinde bulunabileceğimiz ve tavrımızın bizleri dinleyenler üzerinde nasıl bir etki bırakabileceği belirtilmiştir. Aristoteles'in retorik çalışmasının üçüncü bölümde örnekler üzerinden izah edildiği kısımda ise özellikle konuşma yapacak kişinin sahip olması gereken özellikler yer bulmuştur. Aristoteles'ten sonra ise Theophrast'ın üslup hakkındaki görüşlerine “Botaniğin Babası Theophrast” adlı kısımda (132-135) yer verilmiştir. Yunan retorik anlayışının Roma'ya devredilişi ve bununla beraber yeni bir form kazanışı tarihsel bir akış içerisinde, Cornificus, Cicero ve Anaximenes'in görüşleriyle desteklenerek sunulmuştur.

“I. Kitap” isimli bölümün “Belâgatin Tarihçesi” kısmında (189-264), belâgatin ne olduğuna dair görüşlerin, Kur'ân-ı Kerîm etrafında gelişen bir sanat olduğu bilgisi ışığında verilmesiyle giriş yapılmış ve “İlk Söz Ustaları” başlığı altında (191) “belâgat” ilminin Arap edebiyatında doğuşu, gelişimi ve değişimi anlatılmıştır. Sonrasında bu sanatın gelişmesini sağlayan kırk önemli şahsiyet, çalışmaları ve katkılarıyla birlikte zikredilmiştir. Belâgatin Arap edebiyatındaki yerinin, verilen örneklerle gözler önüne serilmesinin ardından Fars edebiyatında belâgatin yeri incelenmiştir. Burada belâgatin Fars edebiyatındaki gelişiminin Arap edebiyatının taklidi vesilesiyle olduğu, bunun sebebinin de “dillerinin bu sanat için elverişli olmadığı” şeklinde belirtilmiştir (208). Buradan hareketle Arap edebiyatına ait edebî sanatların da belâgatin gelişimi için bir araç görevine büründüğü tespit edilmiştir. Yazar, bu kısımda Fars edebiyatına belâgat sanatının yerleşmesine katkıda bulunan on iki isme yer verip çalışmalarını incelemiştir. “Türk Edebiyatında Belâgat” başlığı altında ise edebiyatımızda belâgatin sistemli bir biçimde ele alınıp sanat ve ilim hâline gelme sürecine katkıda bulunan isimler sıralanmıştır. Bu kısımda yazarın bize sunduğu isimler ve eserleri, belâgatin edebiyatımızdaki gelişimini ve yerini layıkıyla idrak etmemize katkı sunmaktadır. Yazar, Türk edebiyatında belâgat üzerine yapılmış çalışmaları Tanzimat öncesi ve sonrası olarak okuyucuya sunmuş ve bu konuda “kırılma noktası” denilebilecek hususlar üzerinde bilhassa durmuştur. Bu bölümde Recâizâde Mahmut Ekrem'in *Ta'lim-i Edebiyat* adlı eserinin ayrıntılı biçimde incelenmesinin, eserin

aynı mevzuda o zamana kadar neşredilmiş olanlar içerisindeki farkını ve yerini açıklamak amacıyla olduğu anlaşılmaktadır. Ekrem'in milletine has bir belâgat anlayışı geliştirmeyi hedeflemesi bu bölümde özellikle dikkate şayan bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Retorik ve Belâgat Mukayesesi” başlığı altında (265-308) retorik ilmi ile belâgat sanatının hangi sebeplerle karşılaştırıldığı, dönemlerinde etki uyandıran ve fikirleri hâlâ yankı bulan düşünürlerin ve edebiyatçıların sunduğu teoriler etrafında irdelenmiştir. Retorik ilmi ve belâgat sanatının oluşumunu sağlayan ögeler belirtilmiş ve bu iki ayrı kavramın zihinlerde berrak biçimde canlanması amaçlanmıştır. Retorik ve belâgatin etkili olduğu sahalarda, tarihsel bir akış içerisinde sebepleriyle beraber verilmiştir. Doğuşu ve gelişimi Antik Yunan'dan Roma'ya uzanan retorik ilmi ile başlangıçlı Kur'ân-ı Kerim'in vahyine dayandırılan belâgat sanatının sınırlarının belirlenmesi ve eksikliklerinin tespit edilmesiyle, bu kitabın aynı alanda yapılacak çalışmalar için bir kaynak hüviyeti taşıdığını söylememiz mümkündür.

Çalışmanın ana bölümlerinden ikincisi olarak eserde yer bulan “II. Kitap/Belâgat Terminolojisinde Kavramsal Karşılık Arayışları” adlı kısma, beyan ilminin tanımı ve kapsamının belirtilerek başlanması, mevzunun açık biçimde anlaşılabilmesine imkân sağlamıştır. Bu kısımda “delâlet” kavramının manası verilmiş ve böylece çalışmanın temel meselesini teşkil eden “mecâz” ve “metafor” mukayesesi meselesine değinilmiştir.

“Hakikat ve Metafor” (323-352) başlığı altında, birbirine zıt olduğu kabul gören “hakikat” ve “metafor” kavramları, konunun zihinlerde netleşmesi amacıyla Derrida, Rousseau, Heidegger, Nietzsche, Aquinas gibi bu konuda öne çıkan şahsiyetlerin görüşleriyle eserde yer bulmuştur.

Metafor kavramının layıkıyla anlaşılması için *İsti'âre* başlığı altında bu edebî sanata ilişkin söylenmiş önemli sözlere, isti'ârenin türlerine ve tasnifine detaylı şekilde yer verilmiştir. İsti'ârenin teşbihle aynı manaya geldiği algısının var olması, edebî sanatların incelendiği bu kısımda mühim yer tutmasının bir nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. İsti'ârenin detaylı biçimde ele alınışı sonrasında sırasıyla *teşbih*, *kinaye*, *mecâz-ı mürsel*, *mazmun* ve *mecâz* bahisleri müstakil başlıklar hâlinde incelenmiştir. Eser içerisinde özellikle edebî sanatlar konusunda hatırı sayılır derecede durulması, mecâz ve metafor mukayesesine açıklık getirmek bakımından önem arz etmektedir. Eserin edebî sanatlara ayrılan bu kısmında, her bir sanat için hem doğru hem de batılı kaynaklarda öne sürülen fikirlerin tafsilatlı şekilde sunulması, okuyucuya da muhakeme yapma imkânı sağlamaktadır. Bu kısımda edebî sanatların *mecâz* ve *metafor* ile ilintili ve hatta birbirinin

eş anlamlı olarak zihinlere yerleşmesinin sebepleri ve sonuçlarının belirlenmesi, okuyucunun bu konuda sahip olduğu yargıları geliştirmesini de mümkün kılmaktadır. Ayrıca çalışmanın bu bahsinde mecâz ve metafor kavramları ile Arap belâgatinden doğan edebî sanatların mukayesesine yer verildiği kadar; bu sanatların detaylarına ve aralarındaki nüanslara da değinilmesiyle eserin bu hususta bir el kitabı görevi görmesi sağlanmıştır.

Çalışmanın üçüncü ve son ana bölümü olan “III. Kitap/Sonuç” isimli kısımda, ilk iki bölümde ortaya konan düşüncelerin mücerretten müşahhasa geçmesi sağlanmıştır. Yazarın geniş kaynak bilgisiyle okuruna sunduğu bilgiler, bu kısımda kullanılan diyagram ve tablolar vesilesiyle daha anlaşılır kılınmıştır.

Yazar, yalın bir üslupla kaleme aldığı bu eserini inşa etmek için retorik ve belâgat hakkında hem Doğu hem de Batı kültürlerinde yetişen düşünür ve edebiyatçılar tarafından yazılmış telif eserleri, ansiklopedi maddelerini, resmî/kurumsal yayınları ve lisansüstü tezleri etkili ve verimli biçimde kullanmıştır.

Doç. Dr. Mehmet Akif Duman’ın bu eseri, akademik literatürde “retorik”, “belâgat”, “mecaz” ve “metafor” hususlarında kaleme alınan eserler içerisinde önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Duman’ın eserinin, yine kendisinin bir çalışması olan “Lynne Tirrell’in Anapher Teorisi’nin Metin Tahliline İlişkin Pratik Faydaları: Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun Hikâyeleri Örneği” adlı makalesi üzerinden incelendiğinde de “mecâz” ve “metafor” kavramlarına ilişkin ayrımın titizlikle yapılmış olması yönüyle Türkoloji’nin her alanı için önem taşıdığını ifade etmek gerekmektedir. Yazarın detaylı araştırmaları, konuyu geniş kapsamlı bir şekilde ele alması ve zengin kaynakçası çalışmasının niteliğini artıran önemli unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Eser, mukayese çerçevesindeki incelemeleri ve bilimsel bakımdan çok mühim kaynakları ihtiva etmesiyle beraber oldukça duru bir üsluba sahiptir. Bu yönüyle de yalnız akademik araştırma yapanların değil, içeriğinde ele alınan hususlara ilgi duyanların da keyifle okuyabileceği bir eserdir.







## TÜRK LÜK BİLİMİ ARAŞTIRMALARI (TÜBAR)

### YAYIN İLKELERİ

(2021)

TÜBAR, 50. sayısı itibariyle MLA atıf sistemi 9. sürümünün yazım kurallarını uygulamaya başlayacaktır. Alıntılamar ve kaynak gösterimleri aşağıda örnekleriyle verilmiştir. Örneği bulunmayan kaynak gösterimleri için MLA atıf sisteminin 9. sürümü (<https://style.mla.org/>) esas alınmalıdır. Yazarların alışmalarını DergiPark'a yüklemeyden önce kaynak gösterimlerini TÜBAR'ın benimsediği ve belirttiği usullere göre düzenlediklerinden emin olmaları beklenmektedir. Aksi hâlde makaleler yazarlarına iade edilecek, istenen düzenlemeler giderilmeden hakem değerlendirme süreçleri başlatılmayacaktır.

Türklük Bilimi Araştırmaları (Journal of Turkology Research) 1995'te kurulmuş yılda iki sayı yayımlanan (*biannual*) uluslararası hakemli bilimsel bir dergidir.

#### **A. Amaç ve Kapsam**

TÜBAR, Türk dünyasının ve Türk kültür hayatının değerlerini ve sorunları bilimsel ölçütler çerçevesinde uluslararası alana taşımak; bu değerleri geliştirmek için yapılan çalışmaları kamuoyuyla paylaşarak akademiye katkı sağlamak amacıyla 1995'te kurulan uluslararası hakemli bir dergidir.

TÜBAR, Türk Dili ve Edebiyatı başta olmak üzere Tarih, Felsefe, Sosyoloji, Dilbilimi, Halkbilimi, Sanat Tarihi gibi kültür bilimlerinin çeşitli alanlarında yapılan bilimsel çalışmalar sonucu ortaya çıkmış araştırma

makalelerine yer verir. Bununla birlikte aynı alanlarda yapılmış kitap hacmindeki bilimsel çalışmaların tanıtımları da dergide yer alır.

## **B. Etik Beyan**

Yazarlık ve telif hakkı konusundaki sorumsuzluklar, intihal (plagiarism), uydurmacılık (fabrication), çoklu yayın (duplication), bölerek yayımlama (salamiization), insan-hayvan etiğine saygısızlık, kaynakların taraflı seçilmesi ve çıkara dayanan taraflı yayın yapmak; akademik etik kurallarını ihlal etmenin en sık karşılaşılan biçimleridir.

TÜBAR'da bilimsel makaleleriyle yer alan yazarlar, çalışmalarındaki bütün bilgileri etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde ettiklerini, kendilerine ait olmayan her türlü ifade, bilgi ve bulgunun kaynağına eksiksiz atıfta bulduklarını kabul etmiş sayılırlar. Kabul edilen bu durumun aksi ortaya çıktığında oluşacak her türlü yasal sorumluluk yazara aittir.

İnsanlarla yapılacak sosyal deney ve anket uygulamalarında kişilerin rızası esastır. Rızanın alınamayacağı durumlarda ilgilinin bağlı olduğu kurum / kuruluşlardan etik beyan onayı almaları ve bunu çalışmalarıyla birlikte ibraz etmeleri gerekir.

Dergimiz; editörleri, kurul üyeleri, hakemleri ve yazarlarının her türlü akademik faaliyetinde COPE (Committee on Publication Ethics)'un ölçütlerinin esas alınmasını önermektedir (<https://publicationethics.org/>).

## **C. Yazıların Gönderilmesi ve Takibi**

1. Aşağıda belirtilen kurallara uygun olarak hazırlanmış yazılar, <http://dergipark.gov.tr/tubar> adresi üzerinden gönderilebilir. Dergipark sistemine kayıt olmak ve sistemi kullanmakla ilgili öğretici metin ve videolar yine <http://dergipark.gov.tr/> sitesinde mevcuttur.

2. Gelen her yazı, yazarla yayın sözleşmesi yapıldıktan sonra, öncelikle editörlük tarafından muhteva ve şekil bakımından -ana ilkelere uygunluk açısından- incelendikten sonra geciktirilmeden üç hakeme gönderilir. Gelen hakem raporlarında düzeltme teklifi varsa durum yazara bildirilir. Üç hakemin ikisinden olumlu rapor alan ve varsa hakem düzeltmeleri tamamlanarak iki olumluya tamamlanan yazılar “yayına hazır yazı” kabul edilir. Hakem süreci tamamlanan yazıların durumu (ister olumlu ister olumsuz olsun) yazarlara bildirilir. Yayına hazır yazılar yayımlanmak üzere sıraya konur. Sıralamada yer alan yazıların yayımlanması belirli bir süre alabilir. Dolayısıyla kabul edilen yazıların, müteakip sayıda yayımlanması garanti edilmez. Bununla birlikte yayının kurulunun, hakemler tarafından kabul edilmiş yazıların yayımlanmamasına veya ertelenmesine

karar verme yetkisi bulunmaktadır. Hakem adları ve yazar adları karşılıklı olarak dergimizde mahfuzdur ve açıklanmaz.

3. Yazıların bilimsel ve hukukî sorumluluğu yazarına aittir.

4. TÜBAR, yayımlandığı ilk günden bu yana basılan bir dergidir ve elektronik ortamlarda var olduğu kadar basılı olarak var olmayı da bir yayın politikası olarak kabul etmektedir. TÜBAR'ın basılarak yayımlanan sayıları Türkiye'nin çeşitli kütüphanelerine gönderilir. Bununla birlikte makalesi yayımlanan yazarlara, derginin ilgili sayısı (2 adet) ve yazarın makalesinin ayrı basımı (20 adet) gönderilir. Dergiye gönderilen tüm aday makalelerin sahipleri, yazılarının değerlendirme sürecine girmeden önce 100TL katılım ücreti öderler. Aday makale sahiplerinden toplanan katılım ücreti; derginin basım, dizim, yayım ve dağıtım işlerinde oluşan giderleri karşılamak için kullanılır. Herhangi bir hak mahrumiyeti veya ayrımcılığa sebebiyet vermemek için aday makale sahiplerinden toplanan katılım ücretleri, çalışma yayımlansa da yayımlanmasa da geri ödenmez. Katılım ücretinin ödenmesi, aday makalenin yayımlanacağı anlamına gelmez.

#### D. Yazım Kuralları

**1. Başlık:** Yazının içeriğini yansıtır nitelikte olmalı, BÜYÜK HARFLERLE ve **koyu** karakterlerle 11 punto ile yazılmalıdır. (Hizalama: soldan – girinti yok – aralık: önce 0 nk - sonra 6 nk – satır aralığı: tek)

**2. Yazar ad(lar)ı ve adres(ler)i:** Başlıktan sonra sola dayalı, soyadın tamamı büyük harfle olmak üzere unvanıyla (11 punto) birlikte yazılmalıdır. (Hizalama: soldan – aralık: önce ve sonra 6 nk – satır aralığı: tek) Yazarın kurumu (okulu, fakültesi, bölümü), e-posta adresi ve ORCID numarası dipnot (\*) olarak (9 punto) gösterilmelidir.

**3. Öz:** 10 punto ile yazının başında, konuyu kısa ve öz bir biçimde ifade eden en az 150, en fazla 200 kelimelik bir özet bulunmalı; özeti bir satır altına, 3-5 kelimedenden oluşan “Anahtar Kelimeler” yazılmalıdır. Türkçe başlık, öz ve anahtar kelimelerin altına İngilizce başlık, öz (Abstract) ve anahtar kelimeler (Keywords) eklenmelidir. (Hizalama: iki yana yaslı – soldan 1 cm girinti – aralık: önce ve sonra 6 nk – satır aralığı: tek – 10 punto)

**4. Başlık:** Ana başlıkların tamamı büyük harfle, koyu, ara başlıkların ilk harfleri büyük harfle; alt başlıklar küçük harfle yazılmalı, sonuna iki nokta (:) konularak karşısından devam edilmelidir. Hiçbir başlıkta otomatik başlıklandırma, otomatik numaralandırma veya benzeri işaretleme kullanılmamalıdır! Başlıklar numaralandırılmak isteniyorsa bu, el ile yapılmalıdır.

Ana, ara ve alt başlıklar aşağıdaki gibi olmalıdır. Hiçbir başlıkta otomatik başlıklandırma, otomatik numaralandırma veya benzeri işaretleme kullanılmamalıdır! Başlıklar numaralandırılmak isteniyorsa bu, el ile yapılmalıdır.

## **ANA BAŞLIK**

### **Ara Başlık**

#### **Alt başlık:**

### **5. Ana metin:**

a. Mümkünse 16,5 cm (en) x 24,7cm (boy) ile özel ölçeklendirilmiş sayfa boyutuyla (değilse standart A4 boyutuyla), kenar boşlukları üst-alt-sağ ve soldan 2,5cm olacak şekilde, Microsoft Word 2010 veya üstü programlarla yazılmış (ve mutlaka. docx formatında kaydedilmiş) olmalıdır. Metnin gerektirdiği durumlarda, fontlar ayrıca bir dosya hâlinde verilmek kaydıyla, transkripsiyon harfleri kullanılabilir (Hizalama: iki yana yaslı – girinti yok – ilk satır soldan 1 cm – aralık önce 6 nk - sonra 6 nk – satır aralığı: tek – times new roman 11 punto).

Metne otomatik sayfa numarası ve herhangi bir alt-üst bilgi eklenmemelidir! Metin gövdesinde hiçbir otomatik işlem komutu (dizin girdisi ögesi, otomatik içindexler, otomatik başlıklandırma, otomatik numaralandırma, otomatik biçimlendirme, otomatik kaynak gösterme veya makro gibi) birakılmamalıdır!

b. Gönderilen makalenin uzunluğu; özet, anahtar kelimeler, metin ve kaynakça dâhil 7000 (yedi bin) kelimeyi geçmemelidir.

c. “Giriş”, “Sonuç” gibi başlıklar kullanıp kullanmama, yazarın tercihi ve konunun gereğine bağlıdır. Sistematik bir düzen sağlamak maksadıyla ana, ara ve alt başlıklar kullanılabilir.

ç. Çizelge, tablo, fotoğraf vb. malzeme, bilimsel kurallara uygun olarak hazırlanmalı; kolay anlaşılır, yalın ve yeterli açıklamayı haiz olmalıdır. Tablo içindeki yazılar 9 punto karakter ile yazılmalı ve düzenlemeye elverişli olmalıdır. Tabloların adlandırılması ve numaralandırılmasında, Word’ün otomatik işlem komutları kullanılmamalıdır!

### **E. İmlâ, Dil ve Üslûp**

Özel imlâ gerektirmeyen durumlarda, *TDK Yazım Kılavuzu*’na uyulmalıdır. Dil ve ifade yönünden, bilimsellik dışı unsurlar bulunmamalıdır.

## F. Kaynak Gösterme (Atıf):

1. Metin içi alıntılar “tırnak içinde” yazılmalı; italik karakter kullanılmamalıdır! Üç satırı geçen alıntılar, tırnak içine alınmadan, soldan 1 cm daha içeriden, yazıdan bir punto küçük olarak verilmelidir (blok alıntı). Zorunluluk olmadıkça koyu karakter kullanılmamalıdır! Sadece zorunlu açıklamalarda dipnot kullanılmalı, diğer atıflar metin içinde gösterilmelidir. Yazarın adı veya soyadı alıntıdan önce zikredilmediyse, alıntının ardından parantez içinde yazılmalıdır (Soyad XX). Zikredildiyse yalnızca sayfa numarasıyla yetinilmelidir. Numaradan önce “s.” gibi bir kısaltma kullanmaya gerek yoktur. Alıntıyı takip eden cümlenin noktalama işareti, parantez içi verilen bilgilerden sonra kullanılmalıdır.

Örnek: (Kut 16)

Yazar eserini Soyadı Kanunu’ndan önce vermişse yazar adı yazılmalıdır.

Örnek: (Muallim Naci 213)

2. Aynı konuda birden fazla kaynağa atıf yapılacaksa, aralara noktalı virgül (;) konulmalıdır.

Örnek: (Okay 194; Köksal 87)

3. İki yazarlı çalışmalara değinilirken arada **ve** bağlacı kullanılmalıdır.

Örnek: (Koraş ve Baykoca 211)

4. İkidenden fazla yazarlı kaynaklarda ise birinci yazarın soyadından sonra (vd.) kısaltması konulmalıdır.

Örnek: (Kaplan vd. 532)

5. Aynı yazara ait, aynı yıl yayımlanmış birden fazla esere atıf yapılacaksa **eser ismi ve sayfa numarası** biçiminde gösterilmelidir:

Örnek: (Karakışla, *Osmanlı Kadın Telefon Memureleri* 105), (Karakışla, *Osmanlı Hanımları ve Hizmetçi Kadınlar* 52).

6. Aynı soyada sahip yazarların yayınlarında, yazar adı kısaltılarak yazılmalıdır:

Örnek: (H. Yıldız 45)

(A.Yıldız 120)

7. Dipnot açıklamalarında atıf yapılacaksa orada da aynı usul takip edilmelidir.

Örnek: Bu konuda geniş bilgi için bkz. Levend 189-207; Dilçin 296; Kut 87-93.

**8.** Metin içinde, gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa kaynağın sadece sayfa numarası yazılmalıdır:

Örnek: Aktaş (69), bu hususu...

**9.** İkincil kaynaklardan yapılan alıntılarda, asıl kaynak da belirtilmelidir:

Örnek: Süleyman Nazif (40, Bilgegil 27'den).

**10.** Kişisel görüşmeler, metin içinde soyadı ve tarih belirtilerek gösterilmeli, ayrıca kaynaklarda da belirtilmelidir.

**11.** İnternet adreslerinde ise mutlaka kaynağa erişim tarihi belirtilmeli ve bu adresler kaynaklar arasında da verilmelidir.

**12.** Yazarı belirtilmeyen ansiklopedi ve benzeri yayınlarda eserin ismi kullanılmalı, ismin çok uzun olduğu örneklerde ilk iki kelimeyle yetinilmelidir.

### **G. Kaynakça (Bibliyografya) Düzenleme**

**1.** Metnin sonunda, yazarların soyadına göre sıralanmalıdır. Soyadı Kanunu'ndan önceki eserlerde yazarın adı esas alınmalıdır. (Hizalama: İki Yana Yaslı – 10 punto, Asılı: 1 cm)

**2.** Bir yazarın birden fazla eserine yer verilecekse yayım tarihi eski olandan yeni olana doğru sıralanmalıdır.

**3. Makaleler, bildiriler ve ansiklopedi maddeleri için:** Yazar soyadı, adı, kaynağın yayım tarihi -yazar adıyla tarih arasına virgöl konulmaksızın- (parantez içinde), makale / bildiri / madde başlığı ("tırnak içinde"); süreli yayım / bildiri kitabı / ansiklopedi adı (*italik*), belliyse cilt (c), sayı (no), sayfa(lar) (ss.). Yayımlanmış bildirilerde de bildiri kitabının basım tarihi (yıl) ile birlikte sempozyum / kongre vb. toplantının düzenleniş tarihi de bulunmalıdır. Yayımlanmamış bildirilerde bildirinin sunum tarihi, toplantıyı düzenleyen kurum, toplantının düzenleniş günleri belirtilmelidir.

**4.** El yazması eserler için eserin yazarı belliyse önce yazar adı, parantez içinde "yazma" kısaltması olarak (yz.) ibaresi, sonra sırasıyla eserin adı (*italik*), bulunduğu kütüphane, koleksiyon ve numarası ve -gerekirse- sayfa numaraları yazılmalıdır.

**Kitap kaynakçası örneği:****Tek yazarlı:**

Aktaş, Şerif. *Şiir Tahlili - Teori ve Uygulama*. Akçağ Yayınları, 2009.

**İki yazarlı:**

Enginün, İnci, ve Zeynep Kerman. *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Başbaşa*. Dergâh Yayınları, 2007.

**Makale kaynakçası örneği:****Tek yazarlı:**

Korkmaz, Zeynep. “Anadolu ve Rumeli Ağızlarının Dayandığı Temeller.” *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı – Belleten*, c. 55, no. 1, 2007, ss. 87-110.

**İki yazarlı:**

Esen, Ülkühan Bike, ve Özlem Atay. “Türkiye'nin Yaratıcı Şehirleri.” *bilig*, no. 92, 2020, ss. 29-54.

**Üç veya daha fazla yazar** tarafından kaleme alınan kitap ve makalelerde, ilk yazarın soyadı ve adı; sonra “vd.” kısaltması gösterilmelidir:

Eker, Gülin Öğüt, vd. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar*. Millî Folklor Yayınları, 2006.

**Bildiri kaynakçası örneği:**

Koz, M. Sabri. “Belli Mahlaslar Üzerinden Şiir Söyleme Geleneği ve Türkiye’de Yazılan Alevi-Bektaşî Cönk ve Mecmualarındaki Hatâf Mahlaslı Şiirler.”, *I. Uluslararası Şah İsmail Hatâyî Sempozyumu Bildirileri*, 9-11 Ekim 2003, Hazırlayan Gülağ Öz, ATO Yayını, 2004, ss. 184-217.

**Ansiklopedi maddesi örneği:**

Akün, Ömer Faruk. “Divan Edebiyatı.” *İslâm Ansiklopedisi*, 9. cilt, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, ss. 389-427.

**Tez örneği:**

Yaygın, E. Özlem. *Pul Mecmuası'nda Edebî ve Kültürel Hareketlilik*. 2019. Gazi Ü, Yüksek lisans tezi.

Okay, Cüneyd. *An Intellectual of the Second Constitutional Period: Nüzhet Sabit His Life Personality and Views*. 2000. Boğaziçi Ü, Doktora tezi.

**El yazması eser örneği:**

Âlî b. Mustafa, *Nasîhatü's-Selâtin*, Millet Kütüphanesi, Ali Emirî Efendi, Şer'iyye, No. 611, vr. 5b.

**Not:** Eseri çeviren, yayıma hazırlayan ya da esere editörlük yapanların ismine yazar ve eser bilgisinden sonra yer verilmelidir. Bu sıfatlar kullanılırken kısaltmaya (Ed. Haz. Çev. gibi) başvurulmamalıdır:

Vassaf Kadri, ve Süleyman Sûdî. *Millî Cinâyât Koleksiyonu*. Hazırlayan Didem Ardalı Büyükarman, Ötüken Yayınları, 2021.

Zweig, Stefan. *İnsanlığın Yıldızının Yükseldiği Anlar*. Çeviren İlknur İgan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.